

روچيه جارودى

واقعية بلا ضفاف

بيكاسو . سان چون بيرس . كافكا

تقديم أراجون

ترجمة حليم طوسون

مراجعة فؤاد حداد

روچيه جارودي

واقعية بلا ضفاف

بيكاسو . سان چون بيرس . كافكا

تقديم

أراجون

ترجمة حليم طوسون

مراجعة فؤاد حداد

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقاهرة

« نحن الطالبين فى كل مكان غمار الافق
لسنا بأعداء لكم .

نريد ان نمنحكم كل الرحاب الغريبة

حيث يزدهر السر الخفى ويبيح نفسه لمـــن
أراد اجتناءه .

هنالك اوقدت نار جديدة وتراءت ألوان
لم تبصرها عين

وأومات خيالات شفافة

تريد أن تتجسد

... فرحمة بنا

رحمة بالمكافحين أبدا على مشارف
اللانهائية والمستقبل .

جيوم أبو لينير

مقدمة

أعتبر هذا الكتاب حدثا ·

باعتبار ما يقوله وباعتبار الرجل الذى كتبه واللحظة التى ظهر فيها ، ولأنه ضمان للمستقبل · فهذا الكتاب نهاية مطاف وبداية انطلاقة ، لانه يحطم أشـياء ويفتح الباب لغيرها : فهو فى آن واحد رفض وفتح ·

يجب أن نتعرض أولا للرجل ، لأننا بصدد كتاب من تأليف انسان معـين ، يتكلم من موقعـه ، حيث يعيش ويعمل ، ومن وجهـة نظره التى يراها سليمة ومتمشية مع أعماله ومع المبادىء التى تستند عليها · لسنا بصدد انسان عكف بالمصادفة على الكتابة لمجرد اعجابه الطارىء بقصيدة لسان جون بيرس أو بلوحة لبيكاسو ·· فهذه المسائل أسـاسية فى رأيه ، وهى ترتبط بفـكرته عن الخير والشر وبمبررات وجوده وفنائه ، وبوقوفه الى جانب الأغلبية الساحقة التىتعانى وتتألم· وما يقوله هنا ليس أبدا أهواء أو مشاعر أو ضربا منالتعسف ، بل مسئولية يتحملها تجاه نفسه وتجاه الآخرين ، وايمان راسخ منه بأن الخطأ فى هذا الميدان انعكاس لأخطاء ومواقف أخرى، وهو تصحيح لخط السير وتأكيد للفكر السليم ·

لاشك أننا نحكم على الناقد بآرائه التى ألفناها ، أي بما يدافع عنه وبتذوقه لمايتعرض له ، وبمدى حساسيته. وسيكون على حق فى نظرنا اذا رأى قبلنا أشياء تأكدت قيمتها ولم تعد موضع نزاع ٠ ولكننا لا نبالى كثيرا بمجموع أفكار هذا الناقد ٠ لقد قرأت أجيال متعاقبة لسانت بوف لأنه عرفنا بشعراء البلياد أو بالرومانتيكيين ٠ على أن هذه الأجيال نسيت تماما أنه كان من أتباع سان سيمون ٠

ولكن الأمر يختلف بالنسبة لجارودى ٠ فحتى الذين لا يعتبرون أن كافكا اكتشاف جديد ، يهمهم أن يتكلم عنه هنا رجل ماركسى ، وبصفته هذه ٠

ولا شك أن ذلك يرجع الى طبيعة الماركسية نفسها ٠ فكل نقد ينبع من مفهوم عام للعالم ، وقد نلحظه بدرجة أو أخرى ٠ والكاتب يتفاهم مع قرائه عن طريق هذا المفهوم السائد ، ومن هنا يستمد الناقد نفوذه فيؤثر على الأفكار المقررة أو الأفكار التى فى طريقها لأن تصبح كذلك ٠ ويعبر الناقد ، بلغة شعبه ، عن رأى الأمة ، في اطار نظام اجتماعي معين وفي مرحلة معينة ٠ وهذا معيار عظمة ما يقول وتلك حدوده أيضا ٠ فالخير والجمال ليسا الشيء نفسه بالنسبة للأسبانى الذى عاش فى العصر الذهبى أو للفرنسى المعاصر لعهد لويس الرابع عشر ٠ وهل كان بوالو يستطيع أن يفهم جونجورا أو حتى شكسبير ، وهو الذى اعتبر كل ما جادت به بلاده قبل ماليرب مجرد نفاية ؟ هذا بالرغم من أنه كان هناك

مفهوم عام للأشياء ، يرمى الى الشمول والكونية ، على الأقل فى جزء من العالم ، ويتبسمى لهذا السبب بالكاثوليكية (١) • بيد أن التفرد ظهر من جديد داخل اطار هذه الكونية • ولم تكن الانقسامات والفرق البروتستانتية التى تطبعت بالسمات المميزة للبلدان التى نمت وتطورت فيها ، هى السبب الوحيد لهذا التفرد لأنه ظهر أيضا بين أتباع الديانة نفسها • فالهوة التى تفصل بين القديس يوحنا الصليبى وبين بوسويه لا تقل عن تلك التى تفصل بين كالدرون وراسين •

لا شك أن الماركسية كانت أول محاولة ، بل المحاولة الوحيدة ، التى تلزم من يعتقد بها ألا ينسى أبدا أنه لا يوجه كلامه الا لمن يحيطون به فقط ، وهو ملم بظروف حياتهم التى يشاركهم فيها ، بل ويخاطب كل الناس ، كما هم ، على اختلافهم عنه ، وفى ذهنه أبعاد مستقبلهم •

يتكلم الماركسى منطلقا من افتراض علمى معين وكل خطأ يقع فيه ويؤدى الى التشكيك فى ذلك الافتراض ، يعد فى نظره جريمة فى حق الانسانية •

أكتب هذا الكلام فى وقت تفضح فيه وتكشف أخطاء من هذا النوع بطريقة لم تعهد من قبل ، فى وقت يضطر فيه الذين ينسبون أنفسهم للماركسية الى غربلة كل «معتقداتهم» أى أفكارهم التى اعتبروها صحيحة، لاتقبل الجدل ، تماما كما يحدث أثناء الحرب ، اذ يتبنى رجال

---

(١) الكاثوليكية مشتقة من كلمة يونانية تعنى الكونية (المترجم).

هذا المعسكر أو ذاك مفهومات عن العنف يعجبون منها عندما يعود السلام • لا أدرى ماذا كان يجوز للمسيحى أن يبرر الأعمال غير الانسانية التى تفرضها عليه السلطات وأن يحاول التوفيق بينها وبين ما يمليه عليه ايمانه ، فأنا لا أريد أن أناقش هذه القضية ، ولكنى أعرف أن الأخطاء والجرائم لا يمكنها أن تجد لها مكانا طبيعيا فى الماركسية ، فهذا تحريف لها وخيانة وتشويه •

ولا شك أن ذلك هو سبب الطابع الفريد الذى تميز به فضح الانحرافات عن الماركسية بعد مرحلة الستالينية •

لسنا بصدد مراجعة الماركسية بل بصدد تنقيتها من الشوائب وتخليصها من التطبيق العقائدى الجامد ، سواء فى مجال التاريخ أو العلوم أو النقد الادبى ، ومن الحجج الدامغة والاستشهاد بالكتب « المقدسة » التى تكتم الأفواه وتجعل المناقشة مستحيلة • وسأكتفى هنا بمثل فى الحقل الأدبى فما أكثر ما استخدمت نصوص لأنجلز التى تحدد الوضع السليم لبلزاك ، لسحق كل ما هو لغير بلزاك •وهكذا جاء من توهموا أنهم ماركسيون، بنظام تدرج هرمى لا يمكن المساس به ، غافلين عن أنه اذا كان انجلز لم يتكلم عن ستندال ، فذلك لأنه لم يقرأه• ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذى ضربه انجلز ببلزاك ليس « النص » أو « القول الفصل» فى بلزاك ، بل مسلك انجلز ازاءه ، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول

الى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القـدرة على استيعاب أفكار ماركس وانجلز فى مواجهة حدث آخر ٠

***

أعتبر هذا الكتاب حدثا لأنه يتعرض لمسائل أساسية فى حياتى وفى فـكرى ٠ وآريد أن أتكلم هنا من وجهة نظرى الشخصية ٠

ان معركة حياتى تتلخص فى التعبير عن أشياء خارج كيانى ، سبقتنى الى هذا العالم وستظل بعد أن أتوارى عنه ٠ وهذا ما تسميه اللغـة المجردة « الواقعية » التى نحاول أن نتكلم عنهـا بلهجة غير مأساوية مع أنى مهيأ للانسياق وراء هذه اللهجة ٠ فالانسان الواقعى يقدم على رهان ، وهو نفسه موضوع ذلك الرهان ، واذا خسر من انغمس فى هذا المضمار فانه يفقد كل شىء لأنه لا يبقى منه أى شىء ٠٠ ومهما ادعيتم فان كل انسان يحتفظ فى قرارة نفسه برغبة دفينة وهى أن يبقى منه شىء يحيا من بعـده ويترك أثرا منـه ٠ وما أكثر الذين ينقشون أسماءهم على الأشجار والأحجار ! ان مأساتى لا تختلف عن مأساتهم ٠

وكلمة الواقعية أو الواقعى قد تؤدى الى الخلط أو قد تلتبس معانيها على أقل تقـدير ٠ وهناك فنـانون كبار يمقتون هذه الكلمة مع أن الفضل فى بقـائهم يرجع الى الجانب الواقعى فى أعمالهم ٠ وأذكر على سبيل المثال الفنـان ماتيس اذ كان يقول انه ينطلق من الواقع وانه

لا يستطيع أن يستغنى عنه . ومع ذلك كان ماتيس لا يتفوه بكلمة « الواقعيه » دون أن يتحامل عليها . انها مأساة .. مأساة المفردات . وبوسعكم أن تعتبروا كلمة الواقعية وصمة عار ولكنى لن آتخلى عنها أبدا . فالموقف الواقعى فى الحياة أو الفن هو مغزى حياتى وفنى . وهناك كثيرون يشاركوننى هذا الموقف . غير آن اساءة استخدام الكلمة ولصقها ببعض الأشكال المبتذلة (وهذا ما حدث بالنسبة لنوع من المادية) واسراف تجار الصورة والكلمة فى انتهاكها فى عصرنا هذا ، ساهم الى حد كبير فى الحط من شأنها . وليست القضية بالنسبة لى مجرد ابتكار طارىء ينتشر ثم يزول .. فلن أخجل من موقفى الواقعى أو أتخلى عنه لأنه لا يتوقف على صراخ أعداء الواقعية ولا على الانتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . أنا لم أولد واقعيا ، كما أن المسألة لم تكن وحيا هبط على . لقد أصبحت الواقعية انحيازا لفكرى لا أستطيع أن أحيد عنه بحكم خبرة حياتى كلها . وقد يدرك الناس فى يوم من الأيام ما ضحيت به من أجلها .

يحدد هذا الكتاب موقف الواقعية ويطالب باعادة تقييمها بما يتفق مع ما اعتمل فى الفكر الانسانى منذ حوالى ستين عاما . وهو فى نظرى أكثر من مجرد قراءة شيقة .. انه يمس شيئا أساسيا ، يمس مصير الواقعية . وهذا المصير ليس أمرا مقررا تم البت فيه نهائيا ، بل انه لا يمكن أن يظل قائما بمعزل عن الأحداث الجديدة . أيمكننا أن نتقبل مثلا الواقعية التى لا تفهم العالم الا كما تصوره الذين اعتقدوا أن الأرض مسطحة وأن الشمس

تدور حولها؟ ينطبق هذا المثل أيضا على كل من يتجاهلون الاستكشافات الأخيرة للواقع كالنسبية والرادار وتركيب الذرة. ومع ذلك فكثيرا ماندعى الى اعتناق هذه الواقعية الجامدة. أيجب أن تكون واقعية المستقبل التى ستناسب الناس الذين سيحكمون علينا هى الواقعية القديمة نفسها والأنماط الجامدة نفسها ؟ ما القـول اذا كانت زعزعة معرفتنا بالواقع جاءت على أيدى رجال ، ومن قبل أعمال لم تنسب نفسها للواقعية ولم تختر طريقها ، مثال ذلك ماتيس وجويس وجارى .

وأنا لم أذكر جارى جزافا . فانتاج الفريد جاري من بين الأعمال التى غذت رأسى الشباب دون أن أتبين مصدر قيمتها فى الهامى . هل كنت أستطيع أن أكتفى بذلك التفسير المبتسر الذى يعتبر «أوبو» مجرد أستاذ فلسفة فى جامعة رين ؟ ليست الفكاهة و « المقالب » التى تبرز أمام أعيننا سوى تفسير مؤقت لهذه الشخصية. فعندما قدم المسرح الوطنى الشعبى مسرحية « أوبو ملـكا » لم يكتف شباب اليوم بالتصفيق للكلمات فى حد ذاتها ، كما كنا نفعل فى الماضى ، بل صفق أيضا لشىء جديد ، شىء تولد عن التـاريخ ، وهو ذلك الكائن المشوه الذى يجعل الجمهور نفسه يستقبل «صعود ارتورو أوى الذى لا يمكن مقاومته » بطريقة مختلفة عنى أنا مثلا ، لأنى شاهد على أحداث تلح على بتفاصيل صورة عهد عاصرته ... لم تعد شخصية « أوبو » المقدمة على خشبة المسرح الوطنى الشـعبى مجرد نموذج يسـخر منـه الطالب أو فضيحة يثيرها التلفظ بكلمة مبتذلة فى الأيام الأخيرة من

القرن الماضى • لقد اكتسبت هذه المسرحية ، بسبب ظروف لاحقة ، نغمة واقعية وسعت من أبعاد أفقها مئات المرات ، برغم أن المؤلف نفسه ما كان يتخيل ذلك فى يوم من الأيام •

وتجرى هذه الظاهرة أيضا على كافكا • فقد تصورنا فى أول الأمر أن عالمه نتاج خيال سقيم فاذا به يصبح مطابقا للواقع التاريخى • ونصادف الظاهرة نفسها مرة أخرى فى مسرح ماياكوفسكى ، اذ تحولت مبالغات عام ١٩٢٨ و١٩٢٩ الى هجاء مباشر للبيروقراطية يفوق تأثيره بمراحل ماتخيله المؤلف منذ خمس وثلاثين سنة • وهذا الهجاء له خطره الكبير ؛ لأن بيروقراطيى اليوم من أمثال « بوبيدونوسيكوف » يتعرفون فى هذه المسرحية على أشخاصهم ويحاولون انكار صورتهم الواضحة فيدعون أن هذا الواقع لا وجود له وأنه غير طبيعى ولا يشبه ما لدينا وانه يتعين علينا أن نعيد النظر فى هذا العمل الفنى فنحوره ونخففه ونجعله أكثر شاعرية وأقل حدة•

هل تستطيع الواقعية أن ترفض فنا لايدعى أنه يناصر الواقعية ولو أكد الواقع نفسه ذلك بكل قوة؟ هل ستقف الواقعية فى صف من يطالبون بتحويرها وتخفيفها وجعلها أكثر شاعرية وأقل حدة ؟ هذه القضايا تثور فى الأذهان ، فى أذهان أمثالى عندما نفكر فى أبولينير أو كلوديل أو رفردى أو حتى فى باريس وكيبلنج ، كما يطرحها التصوير أيضا بالنسبة لبروجيل وجويا ، تماما كما يثيرها اليوم بالنسبة للوحة «جيرنيكا» لبيكاسو •

ان الرفض الحاسم لكل ما هو ليس « واقعيا » في مفهوم العقائدية يؤدى الى تشويه الواقعية ويقلل من شأنها كما يلقى بالأخص ظلال الغموض على قضايا مستقبل الفن الأساسية ، أى قضايا التراث الثقافى ، كما يسمونها • أبوسعنا أن نرفض ما يمكن أن يصبح في الغد تعبيرا عن الواقع التاريخى (فالستاف ، فيجارو المفتش العام ، أوبو ، بوبيدونوسيكوف ••) وأن ندعى في الوقت نفسه أننا ندافع عن التراث الشعبى فى مجال الثقافة ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكى (تشيكوسلوفاكيا) الذى انتمى اليه كافكا ، لهذا الموقف الساذج منه، بعد سنوات من اساءة تقييم وتقدير أعماله، لدليل على أن هذا التفكير لا يمكن أن يقف على قدميه ويؤكد الثقة فى مستقبل الفكر الانسانى • لا أريد أن أخوض هنا فى تفاصيل المناقشات الدائرة الآن ، على أنه يتعين علينا أن نعترف، عن طريق مثل هذه النماذج، بأن مناقشة قيم الفن يجب أن تتم بأسلوب آخر غير أسلوب الحروب ، الأهلية منها وغير الأهلية • ولا يمكن أن نتصور أبدا أن الفكر الانسانى سينمو وأن الثقافات الوطنية ستزدهر برفض المناقشة العنيفة فى أغلب الأحوال ، وان كان العنف هنا يختلف عن عنف الدولة لأنه اذعان الفرد للأغلبية •

وسواء كان الفنانون واقعيين أم غير واقعيين ، فلن تنفض خلافاتهم ولن ينتهى انكار بعضهم لبعض• والسلم الظاهرى فى هذا الميدان ليس سوى واجهة ،

فمن ذا الذى يستطيع أن يتكلم عن التعايش السلمى بين الايديولوجيات ؟ ان التعـايش السلمى فى الفن عبث ، شأنه فى ذلك شـأن الاتجاه نحو توحيد الفـكر الخلاق واخضـاعه للقوانين المنزلة التى أبدعهـا أمثـال أوبو وبوبيدونوسيكوف ٠

أعتبر كتاب روجيـه جارودى حدثا فى عالمنا هـذا ، وفى مواجهة التعسف المستتر خلف قناع العلم والجمود الذى يلبس رداء الفن ٠ وانى لأحيى هذا العمل الجسور الهادىء لا بوصفى واقعيا فحسب ، بل بوصفى واقعيا اشـتراكيا ٠ ويسعدنى أن أتخيـل الشباب الذى غض الطرف عن الواقعيـة ، باعتبارها اتجاها ولى ، قضى عليه ومقبور ، وهو يرى فى هذا الكتاب استهلالا لتأمل ايجابى يساهم فيه الفن فى تغيير العالم ٠

اراجون

بيكاسو

تساءل بيكاسو اثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته : «هل أنا من سكان المريخ ؟» ، ثم أسدى للمؤلف النصيحة التالية : « يجب أن تضيف فصلا تقول فيه ان بابلو بيكاسو له ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب، وكل مظاهر الكائن البشرى » •

ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا : بيكاسو انسان ، انسان لا أسطورة ، وحتى اذا تكشف لعصرنا أنه الصورة التى تمثلها لنفسه ، فذلك لأن هذا هو التعريف الصحيح للأسطورة •

وعندما نقول ان بيكاسو انسان فنحن نعنى أنه ليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم أو صانع معجزات •

انه انسان ومصور ، أى رجل يلتهم الدنيا بعينيه •• ثم يفرزها بيده • وبين العينين واليد ، يوجد رأس وقلب انسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول •

والقضية الأساسية المطروحة تتلخص فى استنباط قوانين الاستيعاب والتحول • ماذا يحدث داخل ذلك « الجهاز المحول ؟ »

لقد فحص الدكتور يونج المبجل معرضا لبيكاسو فى زيوريخ وأعلن بكل الثقة المطلوبة فى هذا النوع من التشخيصات أنه : « تعبير نموذجى عن انفصام الشخصية » •

وأول أعراض هذا المرض : « الخطوط المتكسرة ، ·· وشروخ نفسية تتخلل الصـــورة » وأخطرها : المرحلة الزرقاء عنده التي ترمز الى « النزول الى الجحيم » · والأدهى من كل ما مضى : « قوة الجاذبية الشيطانية للقبح والشر » · أما التقرير النهـائى الذى استخلصه الدكتور يونج من تشخيصاته لحالة بيكاســو فهو : « تناقض فى الأحاسيس ، بل انتفاء تام للحساسية » ·· هكذا !

وهناك عالم آخر من فرع التخصص نفسه ومن الموطن نفسه نال شهرته فى سالف الأزمان عندما فسر تحول لامـــارتين الى شاعر كبير وخطيب عظيم ، بفطامه الذى جاء مبكرا ·

وسنترك لهؤلاء الاخصائيين تقديراتهم الخاصة وذلك لسبب أساسى وهو أن هذا النوع من التفسيرات لا يفسر أى شىء حتى ولو استند الى مقدمات صحيحة · فلنفرض جدلا أن بيكاسو مصـــاب بانفصام الشخصية ، فلن يعنى ذلك أن أى مريض بهذه الحـالة سيكون فى مصاف بيكاسو ، كما لن يتحول أى رضيع عجل بفطامه الى شاعر أو خطيب فى مستوى لامارتين · فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر ·

وبالطبع يساهم كل من البيئة والعصر بدور أساسى فى مولد عمل فنى ما ، ولكنهما لا يدخلان ضمن عناصر هذه المحصلة · فكل عصر وكل وسط يطرح قضـــايا على الانســـان وبوسعه أن يقـــدم اجابات عليها اذا كان خلاقا ·

ويجرى الحكم نفسه على «الحكايات» المنسوجة حول الشخصية الفنية ، شأنها فى ذلك شأن التحليل النفسى وغيره من أساليب

التفسير الميكانيكي • فالصحافة الساعية الى الخبر المثـــير ، وكتب السير ، بل والنقاد أحيـانا ، يهوون جميعا بشغف رواية النوادر والتعرض لغراميات الفنان • وهنا أيضا لا يهمني ما حدث لبيكاسو بقدر ما يعنيني ما فعله بيكاسو بما حدث له • ولو أن الأحداث هي التي كونته لما كان انسانا مثل الآخرين بل لأضحى أقلهم شأنا • فحياته الجنسية أو آراؤه السياسية لم تصنع منه مصورا : فسيول الجنس البشري وتيارات عصره تجري في عروقه ولكنها لا تكتسب معناها الكوني أو التاريخي الا لأنه تمكن من أن يضفي عليها أرقى أشكال الوجود الانساني المتمثلة في كل عمل فني عظيم •

الفن ليس الا أسلوب حياة • وأسلوب حياة الانسان عبـارة عن عمليتي انعكاس وخلق لا ينفصـــمان بعضـــهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلا ، وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق فانه يتحـول الى عالم صغير يحمل في طيـاته ثقـافة الجنس البشري السابقة عليه أما حاضره فيتمثل في « تواجد » عصره في كيانه : انه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار في سوق الأوراق المالية في نيويورك أو انعقاد مؤتمر في موسكو أو قيام اضراب في أسبانيا ، مسائل شخصية تمسه •• انها لحياة جامعة « تأكل في كفها كل دروب الدنيـا » على حد قول سـان جون بيرس • وهو يشارك في الحركة الشاملة للكون ولتاريخه ، والمشاركة تعني في آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم في حركته •

واغفروا لي هذه الانعطافة الفلســفية الطويلة لشرح فكرتين تافهتين : بيكاسو انسان ، وهذا الانسان مصـور • ويمكننا أن نترجم الفكرتين الآن الى ما يأتي : انه يحمل العالم في جنبـاته ، وأعماله تحول العالم المفروض علينا الى عالم يقيمه هو •

لقد سيطر تصوير بيكاسو على القرن العشرين الذى انقضى منه حتى الآن ثلثا سنواته • كما سجل القرن العشرون خط سيره بهذا التصوير الذى يقوم بدور جهاز قياس الهزات الأرضية • على أن التسجيل هنا ليس مجرد عملية آلية تقدم تسجيلات سلبيـــة بل ترجمة للهزات الى رسوم هندسية تعبر بصورها عن قانون معين•

وأعتقد أن بيكاسو تعلم كيف يقرأ قانون هذا العصر بلغتــه التشكيلية •

وقد تفــاوتت أعمــاله بين الأزرق والوردى وبين التكعيبيـــة والكلاسيكية وبين لوحة « جرنيكا » والنقوش الزخرفية فى لوحــة « نشوة الحياة » وبين العالم المفروض علينا والعالم الذى يبنيــه وبين الجذب والطرد : وهى تبدو فى مجموعها سيرة ذاتية للقرن العشرين • فهى فى آن واحد شاهد على هذا العصر وتحد له ، أى اتهام وتأكيد لحقيقة •

لم يقدم لنا بيكاسو صورة منقولة أو مثالية لهذا العصر ، كما لم يشوهه أيضا• لقد استوعب قوانينه العميقة ، لا أحداثه الطارئة وأثبت أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى • لقد استنبت فروعا جديدة على شجرة الواقع ، وبث الحياة فى كائنات ومسوخ تنتمى الى جنس مجهول ، وان احتفظت كلها بالوحدة العضـــــوية للكائنات الحية وتميزت بقدرتها الهائلة على اثارة الأسئلة والتحديات• فتصوير الممكن والخياليات ليس سوى امتداد لتصوير الواقع ولما هو معتاد فى حياتنا اليومية • وهذا التصوير لا يترك الانسان عــلى حاله بل يضيف اليه جديدا •

لم يكتف بيكاسو بتغيير التصوير فحسب (اذ أنه لم يعد من الممكن أن يصور الرسامون كما كانوا يفعلون قبل ظهـــور لوحة

«آنسات آفينيون» فى عام ١٩٠٧) بل ساهم أيضا فى تغيير أسلوبنا فى الرؤية ، وحركة عيوننا وايماءات أيدينا • لقد أصبحت لنا مطالب أخرى بالنسبة لشكل مقعد أو حذاء أو منزل • فهناك خطوط منحنية وتماثلات وتناسقات لم نعد نستسيغها • نحن نريد أن تتجاوب الأشياء مع ايقاع عصرنا ، وعلى ذلك العصر طبع بيكاسو بصمته •

كيف طرأ هذا التغيير علينا ، وما هو نصيب بيكاسو فى احداثه ؟

أعاد بيكاسو طرح قضية الجمال من جديد وناقش الاصطلاحات التقليدية والنظم المتعارف عليها •

لم يثر هذه المسائل دفعة واحدة • ولكننا لا نستطيع أن نتكلم مع ذلك عن « تطور » بيكاسو بل عن الحركة الجدلية لتمرده على الصيغ المعتمدة •

لقد سمعته يقول ذات يوم فى عام ١٩٤٥ تقريبا : « الضد يسبق الايجاب » •

ذلك هو القانون الجدلى لمسلكه • وسنحاول أن نستخلص هذا القانون بأن نوجه لأنفسنا السؤال التالى عند تعرضنا لكل مرحلة من مراحل نشاطه الفنى : « ضد أى شىء يصور بيكاسو ؟»

لقد تعاقبت تمرداته بعضها اثر بعض حتى انه راح يهاجم أعمق مظاهر الحياة والتصوير ليطرح قوانينها الأساسية للمناقشة• وبوسع بيكاسو أن يقول مثل دون كيشوت : « راحتى معركة » ومثل مفيسبتوفيليس ، شيطان فاوست عند جوته : « أنا الروح التى تنفى أبدا » •

ولنتناول الآن مراحل جدلية التمرد المتعاقبة في ترتيبها الزمني ٠

في بداية الأمر لم نكن بصدد بيكاسو بل بصدد طفل نابغة يمكننا أن نطبق عليه الكلمات الشهيرة التي كتبها شاتوبريان عن باسكال : كان هناك رجل ، استطاع وهو في الثامنة من عمره أن يستوعب حرفيات الرسم الاكاديمي ، وتمكن من التصوير بالزيت وهو في العاشرة ٠ وقد عالج في يوم واحد ، وهو في الرابعة عشرة من عمره ، موضوع امتحان القبول بمدرسة الفنون الجميلة ببرشلونة ، في حين أن زملاءه منحوا شهرا لانجاز العمل نفسه٠ غير أن قصته العجيبة لا تنتهي حيث انتهت قصة شاتوبريان عندما قال : ان بليز باسكال اكتشف بعبقريته المخيفة أن العلوم الانسانية التي استوعبها لم تكن الا عدما فاتجه بأفكاره نحو الله ٠

ستقول ببساطة : ان بيكاسو عبقرية غير مخيفة ، استوعبت في السادسة والعشرين كل تجارب التصوير السابقة عليها٠ على أن بيكاسو لم يستنتج من ذلك أن كل هذه التجارب كانت عدما بل أكد على العكس « أن نوعية المصور تتوقف على كمية الماضي التي يحملها في جنباته » على حد قول صديقه جوان جرى ٠ وقد اتجه بيكاسو بأعماله نحو المستقبل واستهل في عام ١٩٠٧ مرحلة جديدة في عالم التصوير ٠

***

وحتى لا نسيء فهم أعمال بيكاسو اللاحقة لهذا التاريخ ، يجب أن نؤكد أولا تمكنه الكامل من جميع حرفيات الرسم والتصوير التي خضعت بشكل مطلق ليده ، ومن كل مقتضيات المهارة الفنية ٠

التى مكنته من الانتقال فى مراحل حياته المتعاقبة ، من التعبيرات الكلاسيكية البحتة ، مثل الصورة الشخصية لماكس جاكوب فى عام ١٩١٥ ، الى جساراته العميقة ، كما نلاحظها فى الصورة الشخصية لفولار فى عام ١٩٠٩ . وانتقل بالمثل من خطوط قلمه الشـادية النقية فى عام ١٩٤٤ الى البحث الجاد لتعرية الأشياء من تفاصيلها.. فهو يرسم الثور مثلا من خلال نموذجه الحى ، فيستخلص خطوط القوة وعروق البناء ليتخلص فى نهاية الأمر من العلة الأصلية ويستبعدها من لوحته تماما كما تستبعد السقالات من المبنى المكتمل التشييد لتبقى الخطوط الأساسية وحدها أو الرمز أو العلامة التى تشـير الى الحيوان . وهكذا أجرى بيكاسو انقلابا فى التقاليد المتـدة عبر آلاف السنين والتى تقضى بالذات بمحو خطوط البناء فى التصوير عند الانتهاء من العمل . كانت محاكاة النموذج هى الغاية المطلوبة، أما بيكاسو فقد حولها الى نقطة البدء . وكان البحث عن خطوط القوة والبناء وسيلة فغدا عند بيكاسو الهدف المنشود . وهكذا اكتشف من جديد الخطوط المتقشفة لفنان العصر الحجرى الحديث الذى رسم الحيوان الزخرفى على جدران الكهوف . وقد توصل الى هذه النتيجة بتحويل الوسيلة الى هدف وبالتخلى تباعا عن التفاصيل .

أما حل المشكلات التشكيلية فلا يثير أية عقبة فى طريقـه فكل اعادة تصوير للواقع عنده هى نتاج اختيار حر .

كيف أثار بيكاسو هذه القضايا مع أن والده ، مدرس الرسم، لقنه خير ما عنده عن طريق زملائه من الأكاديميين ، أى علمـه احترام المهنة والاستيعاب الكامل للحرفيات ؟

عاش بيكاسو لحظة تحول فى التاريخ، تفصل بين عالمين عندما دخل طور الرجولة فى السنوات الاخيرة من القرن التـاسع عشر ،

وهو فى مدينة برشلونة : كانت البرجوازية الأسبانية تكافح ضد الاقطاعيين والكنيسة ، أما البروليتاريا التى لم تكن قد اكتسبت بعد القوة اللازمة للقيام بثورة حقيقية ، فكانت تتردى فى الفوضوية. واتجه المثقفون والفنانون نحو التعليم الأجنبى ليكتشفوا ، بقدر ما يمكن ومن خلال أنفسهم ، الأبعاد التى يتيحها لهم الواقع التاريخى فى بلادهم .

وتمثلت العناصر الاساسية للحالة الفكرية عند الفنانين الشبان فى برشلونة فى الاسراف بلا حدود فى تمجيد الأنا وفى التصوف المسيحى والفوضوية ، فكانوا يبدون نفس الاعجاب فى ملتقاهم بمقهى « الصحارى الأربع » بكل من نيتشه وتولستوى وموريس باريس وروسكين وابسن . وكان التمرد على الاوضاع هو السمة المشتركة التى تجمع بينهم . ورفع المصور روسينول شعار « لنحطم القوالب » .

وأحس بيكاسو بالنفور والامتعاض من كل ما يموت ببطء فى نهاية القرن التاسع عشر .

كان أول تمرد له ، من وجهة النظر التشكيلية ، موجها ضد الأكاديمية . وجاء رد فعله مزدوجا فى هذه المرحلة الأولى من جدلية تمرده : فهو فى آن واحد تمرد من أجل الاستحداث ومن أجل البدائية . وتشهد على ذلك أعماله فى عام ١٩٠٦ . فهناك أولا العودة الى الماضى وللبراءة المفتقدة التى كان يتغنى بها ميجل دى أونامونو :

أعود اليك ، يا طفولتى
كما يعود أنتيه الى الأرض
لتمده بقوى جديدة .

واهتدى بيكاسو الى الطراز الرومانى المسيحى (art roman) فى قطالونيا متمثلا فى التصوير الجدارى لكنيستى سان بيدرو دل بورجال وسانتا ماريا دى تاهول • والتقى بالفن القوطى فى اللوحات الجدارية المرسومة بالزيت فى دير « بدرالب » •

ولكنه يقاوم فى الوقت نفسه تيار العودة الى ماقبل روفائيل (pré-raphaélisme) المنتشر بين المصورين الانجليز وملهميهم الألمان الذين لم يستعيروا من حركة « الربعمائة (quatro cento) سوى مظاهرها السطحية والطريفة مثل زخرفة المستويات والخطوط الخارجية المتداخلة • أما هو فقد تمكن من الفكرية العميقة للفن الرومانى المسيحى ومن قوانينه الأساسية التى استخلصها فيما بعد كل من بالتروسايتس وفوسيان وهى :

ـ قانون الحد الأقصى من الارتباط المعبر عن العلاقة بين الكائن البشرى والحيز الذى يتحرك فيه ، وترابط الأشكال الملتصقة معا فى كتلة متماسكة كما لو كانت تخضع لقانون جاذبية خاص بها ، فينفصل بذلك الشكل الانسانى عن العالم الخارجى •

قانون الحركة المتصلة المتمثلة فى تلك الخطوط المتداخلة مثل خطوط الأمواج ، دون أن يتوقف أحدها فى فراغ • فالكل يتداخل هنا معا : خطوط القوى تستمر فى تيار متصل وتفرض على انظارنا دورة لا نهائية ، على غرار ما نشاهد فى التصوير الرومانى المسيحى وفى نسخ الصور اليابانية المطبوعة •

واتجه بيكاسو ، المعادى لمدرسة العودة الى « ما قبل روفائيل» وللأكاديمية الرسمية ، اتجه نحو موضوعات وحرفيات التصوير

الفرنسي الحي · وقد عالج في « اسكتشساته » الأولى الموضوعات الشائعة عند تولوز لوتريك وستيلن المنبوذين والحطام والمومسات والحانات ·

على أن بيكاسو يستوعب بطريقته الخاصة ، الأسلوب المستلهم من مصور آخر · فعندما يعالج موضوعا مميزا لتولوز لوتريك في لوحة « القزمة » فانه لا يلجأ الى المساحات الكبيرة ، كما هو الحال عند لوتريك ، بل يعمد الى اللمسات المتجاورة ذات الالوان الحادة التي تذكرنا بفان جوخ ·

وفي مواجهة عالمنا ، تطرق بيكاسو أيضا الى دنيا البؤس والشقاء ، شأنه في ذلك شأن ستيلن · ومرحلته الزرقاء الممتدة من عام ١٩٠١ ـ ١٩٠٥ ، موجهة ضد عالم المتعة المزيفة · وهذه المرحلة بمثابة قصيدة ملحمية للوحدة والعزلة يتخذ التعبير عنها أشكالا منطوية على نفسها أمام خلفية باهتة · ونجد في أعمال هذه المرحلة عنصرا مشتركا مميزا لها : الأيدي الطويلة الهزيلة الباحثة عن لمسة انسانية في حركة حانية أو متوسلة ، والأيدي المتلهفة : أيدي الأمومة ومداعبات الحب الجارف ويدي الأعمى المتحسسة بحثا عن الخبز أو عن دفء الوجود الانساني ، وأيد تعاني العزلة وتسعى مثل الشمندورة ، الى الاتصال بأي شيء ولو بحيوان بائس ، وأيد منطوية على نفسها في يأس لتحتضن بلهفة فراغ وحدتها ·

وغدت لغة الخطوط والألوان أمرا ملحا عند بيكاسو · فالمغزى يدخل في نطاق الشكل دون اشارة مباشرة الى العالم الخارجي ·

ومن الأمثلة الأخاذة لهذا الاصرار في أعمال تلك الفترة دراساته العديدة لموضوع العناق من عام ١٩٠١ الى عام ١٩٠٣ ·

وسواء استخدم بيكاسو القلم أو الباستيل أو الألوان الزيتية فانه يعمل بالكتل الكبيرة دون أن يحفل بالتفاصيل مكتفيا بآخر العريضة • فالسواعد هنا لا تمت بصلة الى السواعد التى يخضعها الجراح لمبضعه ـ شأنها فى ذلك شأن سواعد « الجارية الكبيرة » لأنجر ـ ولكنها خطوط قوى تربط فى كتلة واحدة جسمين لاينفردان بقدر الامكان بعضهما عن بعض •

وتلك احدى مراحل الكفاح ضد المحاكاة الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلوين بالاعتماد على تدرجات اللون الازرق وحده •

ويجدر بنا أن نؤكد هنا بدء ظهور بعض بوادر التكعيبية فى تصوير بيكاسو قبل أن يتأثر بسيزان • فهو يختصر التجسيم الى أقصى حد ويجعل الحيز بلا عمق أو منظور مدروس ، ويشتت الضوء • ولا تقوم الالوان عنده منذ هذا الوقت المبكر الا بدور التابع ، كما ترتفع أمام الخلفيات الباهتة أشكال ضخمة منطوية على نفسها •

ولغة اللون الأزرق فى هذه اللوحات القاتمة المتشائمة التى اختفت منها تماما ألوان الأمس الزاهية ، لغة لا تحتاج اطلاقا للتفسيرات النفسية التى قدمها الدكتور يونج •• انها لغة تنتمى الى تقاليد تصويرية قديمة : كان الأزرق لون جهنم فى التصوير الجدارى المصرى كما كان لون الغضب والحزن فى التصوير الألمانى ابتداء من التدورفر (Altdorfer) حتى بوكلين (Boecklin) على أن الأزرق عند بيكاسو أميل الى ألوان الجريكو (El Greco) الرمادية المتجهة نحو البنفسجى والازرق ، وأقرب أيضا الى تناسقات الأزرق والفضى عند ويسلر (Whistler) •

والأزرق عنده هو لون مرحلة الانطواء على النفس والتقشف في وسائل التعبير بالتشكيل • لقد سقطت قصاصات الورق الصغيرة والشرائط الملونة التي يلهون بها في الحفــلات وتمرغت في تراب حلبة الرقص وخبت أضواء المسرح ، فها هو كازاجيما C... ..... صديق بابلو بيكاســو ، ينتحر • وهنــاك أكثر من عشر لوحات تذكرنا بهذه الميتة • ان الانسان العارى اليائس لا يبالى بالحب أو حتى بالحياة •

لقد ســاعدت خطوط الجريكو وألوانه وأضــواؤه المغبرة وتشويهاته المعبرة ، ساعدت بيكاسو على بعثه المتحرر ضد الواقع ذى الألوان الزاهية • غير أن ما يعبر عن معنى صوفى عند الجريكو، أى عن التجرد من مظاهر الحياة على الأرض والاتجاه نحو السـمو الالهى ، يكتسب عند بيكاسو معنى بشريا يشق الطريق الى واقع انسانى أعمق •

وهذا الواقع العميق ليس الحزن •

لقد انتهى بيكاسو من استكشــاف واستنفاد كل امكانيات هذه المرحلة من مراحل الابداع عنده • وأهلت بوادر ضياء الفجر ، فبدأ يفصح باللون والخط ، منذ عام ١٩١٥ عن الرغبة الجديدة فى الحياة • وظهرت ألوان السحر الشاحبة وتفتحت الخطوط بعـد انغلاقها لكى تستهل أنشودة جديدة تتغنى بالتعطش الى الحياة • وقد سجل أندريه ســالمون فى قصــيدة مهداة الى بيكاسو وجيــوم ابولينير ، هذه الانتقالة من المرحلة الزرقاء الى المرحلة الوردية ، من الاعدام حرقا الى البعث فقال :

المرحلة الزرقاء

الكسحاء والمتشردون الذين يتخذون أبواب الكنيسة موطنـا

لهم ، والأمهات اللائى جف لبنهن ، والغربان التى يزيد سنها عن المائة عام ٠

المرحلة الوردية

كل المرايا وكل الينابيع وكل الشفافيات وكل الأجسام العارية ٠

هل تذكر يا بابلو ؟٠٠ هل تذكر يا جيوم ؟٠٠ « على حافة الحياة ، على مشارف الفن وعلى مشارف الحياة » ٠
الاعدام حرقا
البعث ٠

***

لم تعد المواضيع تعالج البؤس أو الفقر ولا المسرة ، على أن بيكاسو لم يكن قد توغل بعد فى الواقع الذى لا يعرف عنه سوى عالمه السطحى المتمثل فى حانات باريس عام ١٩٠٠ أو فى حثالة البروليتاريا ٠ ولكنه يرفض الاندماج فى هذا العالم أو هذا الوسط ويتبين لنا من المواضيع التى اختارها ، ضد من كان بيكاسو يصور٠ كتب كانويلر (Kahnweiler) يقول عنه : « مواضيعه عبارة عن غرامياته » ٠ وقد اختار عالما على شفا الانحدار فأصبحت البهلوانات والمهرجون موضوع تصويره المفضل ٠

وكانت الانتقالة بين المرحلتين هادئة ، فظلت الأجسام مستطيلة كما هى عند الجريكو وبقيت الأصابع هيكلية والمناكب والمرافق مدببة ٠ وبدأ اللون الأحمر يتأكد فى الأشخاص ثم فى الخلفيات ٠ وانتصرت الألوان الدافئة على الألوان الباردة ٠ انه عود الى الضياء٠ واجتاحت الألوان مرة أخرى لوحات بيكاسو، وتفتحت

الأشـكال بعد انطوائهـا على نفسـها ، وانطلقت الخطوط لتصبح تحركات وخطوط سير وطيران تتبعها العين • وقامت علاقات جديدة بين الجسم والحيز : فلم يعد الجسم مجرد كتلة صماء منعزلة فى فراغ معاد لها يبدو كخلفية معدنية ، وكأن الأعضاء تندفع بعيدا عن الجسم لتدرك العالم وتمسك به •

لم تتحقق السعادة والنشوة بعد ، ولكن الحياة راحت تدب من جديد • وقد أوحى مضحكو بيكاسو للشاعر رينر ماريا ريلك بقصيدة جميلة تعبر عن ذلك الترقب وتلك الدعوة •

ولكن قل لى : من هم الهائمون ،

يزولون أسرع مما نزول

من أجل من ؟ وفى حب من ؟ تتعقبهم وتعتصرهم ، رغبـــــة لا تشبع أبدا ؟ رغبة تلويهم وتطويهم وتموجهم وتلقى بهم

وتتلقفهم ، فيهبطون فى انسياب أملس كالهواء

على بساط أنهكته وأهلكته قفزاتهم اللانهائية ،

على بساط تائه فى الكون ••

غير أن كل ذلك ليس سوى مقدمة لثورة أعمق •

عندما وصل بيكاسو الى باريس وهو فى العشرين من عمره ، كانت التأثيرية تسود جنبا الى جنب مع الأكاديمية الرسمية التى لا تعني تاريخ التصوير فى كثير •

ولكن من الخطأ أن نتصور أن بيكاسو خاض معركته ضـــد التأثيرية • كانت لوحة « آنسات آفينيون » خير معبر عن مرحلته الجديدة التى استهلها فى عام ١٩٠٧ • والواقع أنها (أى المرحلة)

لم تكن رد فعل ضد التأثيرية وحدها بل اعادة نظر فى ستة قرون من التصوير .

وحتى ندرك الهدف المنشود والمغـذى الحقيقى للطريق الى فتحه بيكاسو أمام التصوير الحديث ، علينا أن نتساءل مرة أخرى: ضد من شن بيكاسو هجومه هذا ؟

فمنذ القرن الرابع عشر ، أى منذ عهد جيوتو ، والتصوير يتجه بوعى نحو البحث عن الحقيقة ، ونقصد بالحقيقة هنا ما كانت تقصده بهـا البرجوازية وهى فى أوج ازدهارها ، أى المفهوم الآلى والحسابى للحقيقة كما تحدده العلوم الطبيعيـة والمشـاريع المدرة للربح .

لقد سيطرت البرجوازية الصاعدة على الحياة فى البلدان التى انتصرت فيها وبالأخص فى ايطاليا منذ أيام جيوتو ، وفى هولندا ابتداء من فان آيك ، ثم فى بلدان أوروبا الغربية حيث اتسع نطاق هذا التأثير . وتميزت السيطرة فى مجال التصوير بالتقصى الدقيق الرشيد والمنظم لكل مظاهر العالم الخارجية . وكان السـعى الى تحقيق التجسيم والحركة والمنظور والضوء وتدرجات الانتقال من الظلام الى النور ، عبارة عن مراحل استكشاف للعالم الدنيوى. كان الفن البيزنطى والفن الرومانى المسيحى يعتبران عالمنا مجرد انعكاس زائل وتافه للعالم الآخر ، ويريان فى التصوير الدنيوى مجرد وسيلة للتذكير بعالم آخر ، عالم الله ، عالم مأساة المسيح ، الاله المصلوب، وعالم الروحانيات الخالدة .

غير أن فن النهضـة أصبح فى نهاية الأمر النموذج الأوحد للتصوير، ولم يعد هدفه التعبير عن روح الكائنات بتصوير ما لاغنى عنه من أجسامها أو النظر الى الطبيعة بوصـفها رمزا للروح أو

للرسالة الالهية ، بل أصبح المطلوب تصوير الاجسام من أجل الأجسام ، واستكشاف الطبيعة من أجل الطبيعة ، وتجسيمها والبحث عن تناسقاتها ونقل مظاهرها حتى يتحقق خداع البصر فى أدق مظاهره ٠

واستمرت سيطرة الواقع على عالم الغموض والسمو النفسى ما يزيد عن ستة قرون ٠ واكتشفت بعض العبقريات المدهشة حرفيات تستطيع أن توحى تماما بواقعية الأجسام واستداراتها الصحيحة وكتلها وأعماقها ، على مساحة مسطحة ملونة ٠ وهكذا ثارت قضية الضوء لأن تدرجاته تسمح بالايحاء بالتجسيم كما تسمح الزرقة الخفيفة والتلاشى التدريجى بالايحاء بالابتعاد ٠ وطرحت أيضا قضية الحيز المصور نتيجة الحاجة الى تحديد أماكن الاجسام بالنسبة لبعضها ٠ لم تجد هذه القضية حلها عن طريق المنظور الهندسى ، كما كان الأمر فى الماضى ، ولكن عن طريق الضوء على يد كارافاج (Caravage) ورامبرنت وجورج دى لاتور والاخوة لى نان (Les Le Nains) ٠

وهكذا راح الضوء يحتل مركزا متزايد الأهمية فى مجال استكشاف العالم الخارجى ٠ وبلغت هذه العملية قمتها عند التأثريين ، فانصرف مونيه تماما الى البحث عن الضوء فى أشد مظاهر تسربه ، فتتبعه فى تعاقب ساعات النهار على زهور الحوزان البيضاء وفى ضباب لندن أو على أحجار جدران الكاتدرائيات٠ وتحول هذا الحرص الشديد على الواقعية الى نقيضه ، بحكم قوانين الجدلية٠ فقال كوربيه : « أنا لا أصور الا ما أرى » ٠ واختل التوازن نهائيا بين معطيات الحياة وقواعد الفكر على يد التأثريين ٠ ولكن قصر الاهتمام على تصوير ما نراه من الأشياء فقط لا على ما نعرفه عنها أدى الى

الابتعاد عن الأشياء نفسها والتضحية بأشكالها وكتلها لصـــالح ذبذبات الضوء المتكسرة على الحواف والمذيبة للكتل ، بل أدى الى التخلى عن اللون الصريح لصـــالح تموجاته وانعكاسات الشمس المختلفة فى كل فصل وفى كل ساعة من ساعات النهار • وهكذا دأب التصوير على مطاردة الواقع بكل حماس طوال ستة قرون من الزمن •• على انه ، عندما بلغ قمة الصنعة للامساك بهذا الواقع ، لم يجد بين يديه الا هباء وعالما بلا هيكل •

كانت البرجوازية الصاعدة ـ التى صاغ ديكارت طموحهـا فى الكلمات التالية : « السـيطرة على الطبيعة وامتلاكها » ـ قد ارتضت التهادن الملتبس بين ماديتها وبين وضعية أوجوست كونت الى أن استسلمت شيئا فشيئا لأشكال المثالية الذاتية الجديدة لأن خبرتها جعلتها تتشكك فى هذا العـالم الذى بدأ زمامه يفلت من قبضتها • وفى فرنسـا أدرك تصـوير العهد البرجـوازى مرحلة انتصاره مع سيطرة الانسان على العالم على يد عمـالقته ابتداء من بوسان حتى شاردان • غير أن فتور ثقة البرجوازية فى تفوق النظام الذى خلقته ، دفعها الى التنكر فى الرداء الرومانى مع دافيد • وفتح أنجر باب التشويه بروعة لأنه أحس بالانفصام بين العالم الواقعى وبين الجمال • وفى نهاية المطاف ظهرت التأثيرية كآخر طلقة وضاءة لفن فى سبيله الى الاحتضار • وقد شبه موريس رينال هذه المرحلة من فن التصوير « بجهود عامل مناجم فى عروق نضـبت » • ومن وجهة النظر التاريخية ، يرجع للتأثيريين الفضـل فى اثبات عدم وجود رؤية واحـدة جاهزة للعـــالم الخارجى وأن التفصيص النفعى للطبيعة حسب خطوط التقطيع المناسبة لحاجتنا العمليـة ، واستخدام المنظور ، واللجـوء الى المسـالك التى يفرضها التكنيك

والعلم الحديث ، لا تشكل جميعا وبالضرورة الاطار النهائى للفنون التشكيلية ·

على أن هذا الكشف الصحى كان يحمل فى طياته النقيض له ، وهو التخلى عن البناء المستقر والرشيد للعالم · وقد قاوم التأثيريون الجدد ، ومنهم سوراه ، وعلى رأسهم سيزان ، جهود تفتيت الطبيعة والانسان · وحاول سيزان بالذات أن يعيد الى التصوير الوجود الكامل للانسان · لم يعد من الممكن أن يكتفى المصور بأن يكون مجرد عين حساسة للغاية وساهرة على الواقع · كان سيزان يسعى لأن يكون انسانا بالمعنى الحقيقى للكلمة ، أى مبدعا وخلاقا ، يقدم عمله وفقا لقوانين يضعها الانسان ، أى قوانين قوامها الرؤية والعقل ، والارادة والشعر ·

ومن هنا ، ومن هنا فقط ، نستطيع أن نقدر المدى الحقيقى لما أقدم عليه بيكاسو فى حوالى عام ١٩٠٧ اذ طور محاولات سيزان بجرأة شديدة ·

كانوا يعيبون عادة على التأثيرية ، فى بداية القرن العشرين ، افتقادها الاحساس ببناء الصورة وتقديم تصوير « مجرد من عموده الفقرى » كما كانوا يقولون فى المراسم · كما أخذوا عليها أيضا الاكتفاء بالجانب العرضى والمؤقت للأشياء ·

على أن القضية المطروحة لم تكن قضية التأثيرية بالذات بقدر ما كانت تنصب على اعادة النظر فى مبادىء التصوير التقليدى الممتدة الى أيام جيوتو · فقد مالت هذه المبادىء منذ أكثر من ستة قرون الى اعتبار أن الجانب الأساسى فى التصور هو نقل الظواهر المحسوسة اعتمادا على منجزات العلم التى سمحت بالتعرف لا على المنظور الهندسى فحسب بل وعلى التركيب الفسيولوجى للألوان أيضا ·

ومع تطور التصوير الفوتوغرافى ، أصبح الوعى بمعنى التصوير ودوره مسألة ملحة : ففى أيام كوزبيه كان التصوير الفوتوغرافى يحتاج الى وقفات طويلة تجعله متخلفا عن واقعية الفنان القادر على التقاط اللمحة السريعة • وكان المصور يستطيع أن يحافظ على مبرر وجوده فى عهد التأثيرية لأن الألوان كانت لا تزال مملكته الخاصة التى يواجه بها فن التصوير الفوتوغرافى المحصور آنذاك فى حدود الأبيض والأسود •

ولكن ها هى الفوتوغرافيا تتقدم لتسلك خط السير الممتد عبر ستة قرون من التصوير وتصل الى نهاية مطافه : لقد وصلت الى آخر المدى فى تحقيق حرفيات الايهام وألغت الوظيفة النفعية للتصوير •

وهنا أحس بيكاسو بالحاجة الى اخراج التصوير من طريق الخداع المسدود ، بعد أن تمرس على الحرفيات التى استخدمها الأساتذة السالفون والمعاصرون له وبعد أن أثبت قدرته على مجاراة أستاذية أنجر أو كورو • لم تعد المادة هى النموذج ، ولم تعد المحاكاة هى الغرض ، ولا الموضوع هو المبرر •

ومن الخطأ أن نقول ، كما أعلن أحيانا بعض المتحمسين الذين فقدوا رباطة الجأش فى تقديرهم للتاريخ ، ان لوحة « آنسات آفينيون » بداية « انقلاب فى مصير التصوير » وان التصوير تحول على يد التكعيبية من خادم للمادة الى سيد لها •

فهذا التبسيط الفج لا يعنى فقط القاء ستار من الغموض على كل التصوير السالف العظيم ، بل يعنى فى الوقت نفسه التقليل من شأن ومن أبعاد الثورة التصويرية التى أطلقها بيكاسو ، لأن هذه الثورة ، مثلها فى ذلك مثل أى ثورة أصيلة فى أى مجال آخر تتميز بادىء ذى بدء بقدرتها على استيعاب وصيانة وتطوير أفضل

المنجزات الخلاقة السابقة عليها والتى أبدعتها البشرية ، وبقدرة الثورة أيضا على تجاوز هذه المنجزات ٠

ان الحاجة الى تخليص التصوير من الأوهام والمحاكاة لا تعنى أبدا التخلى عن كل اكتشافات الكلاسيكيين ، بل تعنى على العكس ، الوعى التام بكل ما يتجاوز عندهم حرفية النقل ويخلق الابداع التشكيلى الحقيقى ٠ لقد كتب أبولينير يقول :

« لقد طرحت المدرسة الحديثة فى التصوير قضية الجمال فى حد ذاته » (١) ٠

ان التكعيبية ـ وهى فى الحقيقة تسمية غير مناسبة ـ لا تقطع الصلة بالتقاليد ٠

كانت هناك جوانب خاصة تميز اللوحة عن النقل وكان الأساتذة الكبار يخفون هذه الفضائل بوصفها وسائل حرفية تبتغى فى نهاية الأمر المحاكاة ، وجاء بيكاسو والمصورون التكعيبيون لينقلوا هذه الجوانب الخاصة الى الصف الأول بوصفها عاملا يحدد طبيعة التصوير وهدفه ٠

وعندما يعلن بيكاسو أنه « يحس بنبض الحياة الداخلية عند من صوروا لوحات المتاحف » ، فانه يواصل تعاليم بوسان الذى كان يؤكد أسبقية البناء فى اللوحة فى مرحلة كان لا يستطيع أن يستنتج منها كل النتائج المترتبة على هذا التفكير ٠ لقد كتب بوسان الكلمات التالية الرائعة : « الرؤية هى ببساطة أن تستقبل العين بطريقة طبيعية شكل المرئيات وهيئتها ٠٠ أما رؤية الشىء مع تأمله فهى البحث بعناية خاصة عن وسائل التعرف على هذا الشىء نفسه ٠

---

(١) جيوم أبو لينير ، تأملات جمالية ، ص ٢٦

ولذا فبوسعنا أن نقول ان المظهر البسيط عملية طبيعية أما ما أسميه الاستكشاف فهو من وظائف العقل» (١) وقد أشار ديلاكروا القطب المقابل لبوسان فى التصور الفرنسى ، الى أهمية الجانب التصويرى الصرف فى اللوحة ، بغض النظر عن الموضوع ، فقال : « هناك نوع من الانفعال يختص به التصوير ولا يعبر عنه أى شىء آخر • توجد انطباعات تنتج عن توزيع الألوان والأضواء والظلال •• يمكننا أن نسميها موسيقى اللوحة » (٢) •

فما يسميه بوسان الجانب « العقلى » فى لغة الكلاسيكيين ، وما يسميه ديلاكروا الجانب « الموسيقى » فى لغة الرومانتيكيين ، هو تلك الضرورة التى لا تنفصل عن أى تصوير والتى تتمثل فى عدم اخضاع اللوحة لقوانين الطبيعة وحدها ، بل ولقوانين التشكيل أيضا • فحتى بداية القرن العشرين الذى شهد انتصار الفردية الفنية ، كان أساتذة التصوير قد حققوا المهادنة بين نوعين من القوانين ولو اقتضاهم الأمر النيل من قوانين الطبيعة لصالح قوانين التشكيل ، على غرار ما فعل أنجر •

أما الجديد الذى ظهر فى عام ١٩٠٧ على استحياء مع المدرسة الحوشية ، وبجسارة وبحرية مع بيكاسو والتكعيبيين فهو الاقلاع عن التستر على التعارض بين الجانبين ، بل والمطالبة بأولوية الخلق على المحاكاة والعزم على ألا يكون التصوير سوى تصوير • فاللوحة تنبض بحياتها الخاصة التى تقتبسها من النموذج •

---

(١) نيقولا بوسان خطاب الى شانتلو بتاريخ ٢٤ نوفمبر عام ١٦٤٧ •

(٢) أوجين ديلاكروا ، الواقعية والمثالية • الجزء الأول من الاعمال الأدبية ، ص ٦٣

ويعى بيكاسو ذلك تماما • فقد قال فى عام ١٩٢٣ لماريوس دى زاياس : « انهم يخلقون التعارض بين الطبيعية وبين التصوير الحديث • وأود أن يقول لى أحد انه رأى فى يوم من الأيام عملا فنيا طبيعيا • فالطبيعة والفن شيئان مختلفان ولا يمكن ان يكونا الشىء نفسه • ونحن نعبر ، بواسطة الفن ، عن مفهومنا لما نفتقده فى الطبيعة » •

وهذا المبدأ الاساسى الذى أبرزته التكعيبية بقوة ، كان كامنا فى كل عمل فنى كبير • وقد صاغه لنا أحد كبار النقاد الفنيين فى القرن التاسع عشر ، وأقصد بودلير ، الذى كتب يقول : « الشاغل الأول للفنان هو احلال نفسه محل الطبيعة والاحتجاج عليها • » (١)

فمنذ ظهور التكعيبية ، لم تعد مهمة الفنان نقل العالم القائم، أى عالم الطبيعة بل خلق عالم جديد ، عالم انسانى حقا •

وكان ديجا يتنهد قائلا وهو يتتبع المهمة التى يضطلع بها بيكاسو : « هؤلاء الشبان يريدون الاقدام على شىء أصعب من التصوير » •

لقد أصبح الأمر يقتضى أن يحل محل أمانة الرؤية بناء جديد للعالم يخلقه المصور بمغزاه الحقيقى وبذكرياته وخياله ومداركه •

وهذا ما لخصه بيكاسو فى كلمات قاسية تستلفت الأنظار حقا : « يجب أن تفقأ عيون المصورين تماما كما تفقأ عيون البلابل لكى يكون غناؤها أجمل » •

وكان من الضرورى أن يصحب هذا التحول فى وظيفة التصوير تغيير عميق فى الوسائل وفى الحرفية •

---

(١) بودلير ، صالون عام ١٨٤٦

كانت وسائل عديدة للتعبير التشكيلى التقليدى قد فقدت مبرر وجودها ٠

فهناك أولا المنظورالـكلاسيكى ٠ ومن الخطأ أن نقول مثـل أورتيجا اى جاسيه: ان التصوير منذ عهد سيزان لم يعد يصور سوى الأفكار ذلك لأن التصوير لا يكون كذلك اذا ضحى بالمحسوسات من أجل المدركات ٠ أما الحقيقية ، فهى أن بيكاسو لا يفرق فى رسـم اللوحة بين ما يعرفه وما يراه ٠

وهذا المفهوم يستدعى بالضرورة الغـاء تعريف المنظور الذى حدده كل من البرتى وبرونللشى ، فى عصر النهضـة ٠ لقد عرف البرتى اللوحة بأنها مقطع فى هرم يتكون من أشعة تمتد من العالم الى العين ٠ غير أن هذا المفهوم لا يتفق مع الرؤية الطبيعية فهـو يفترض أننا لا نلاحظ الا بعين واحدة وأن هذه العين ثابتة فى مكانها وهكذا فرضوا علينا وضع الشخص الذى يكتفى بالفرجة على العالم من ثقب باب ٠ أما برونللشى ، الرائد الكبير لفكرة المنظور فقد صمم جهازا يجسد عمليا قوانين المنظور ٠ وهذا الجهاز عبارة عن لوحة تمثل مقر التعميد فى كاتدرائية فلورنسا منظورا اليه من الباب المركزى للكاتدرائية ولقصر الولاية٠ وفى مواجهة اللوحة توجد مرآة كما أن هناك ثقبا تلتصق به العين ٠ والواقع أن منظور عصر النهضة قد يكون طبيعيا بالنسبة لكائن خرافى له عين واحدة ، أو لانسان أعور ، على أن يظل الأعور ثابتا لا يتحرك والكائن الخرافى متحجرا فى مكانه ٠ وكان بوسان يضع هو أيضا نمـاذج للوحاته فى صندوق ليتفرج عليها من خلال ثقب واحد فى الصندوق ٠ وقد تخلت التكعيبية عن هذه التقاليد وتلك الحيل ، فهى تظهر الأشياء على اختلاف أوضاعها المتتالية ، فى آن واحد ، كما لو كانت معروضة أمام انسان حى ومتحرك ، أمام انسان يحلم ويتذكر ٠ فأنا لا أسأل

نفسى على طريقة المهندسين ، هل يمكن رؤية كاتدرائية نوتردام من هذا الكوبرى أو ذاك لأنها ماثلة فى مخيلتى ضمن هذا المنظر أو ذاك من مناظر باريس ، حتى ولو كان مكانها لا يتفق مع موقعها المحدد فى خرط مصلحة المساحة • ووجه الزوجة والصديق ، أتذكره ، فى آن واحـد ، فى وضعه الجانبى والمواجه وفى وضع ثلاثة الأرباع ، أو أتذكره فى نظرة اجمالية تعبر لى عن الوجود الكامل للزوجة أو الصديق حتى ولو استحالت ترجمة هذا التركيب الى أرقام تسجل على بطاقة لقياس أبعاد الرأس البشرية عند المتخصصين فى دراسة السلالات البشرية • ولا شك أن مثل هذه الرؤية تتطلب منا تغييرات مختلفة فى المنظور وفى زوايا التصوير ، أى تستدعى رقصة حقيقية حول الشيء • على أن السينما عودتنا على مثـل هذه التقطيعات • والتصوير عند بيكاسو هو بالذات التصوير فى عهد السينما• فكأن الفنان قد التقط مختلف وجهات النظر المتتالية لوجه يدور حوله ، ثم طبقها بعضها فوق بعض ببسط الحيز أو بتفتيته • لقد فقـد الزمن مع ظهور الســـينما ، سمتين تقليديتين أسـاسيتين وهما التواصل واستحالة العودة الى الوراء • وبوسعنا أن نقول أيضا أن السينما جعلت الزمن « أرحب » باظهار أحداث تجرى فى آن واحد وفى أكثر من مكان • لم يعد الزمن فى السينما مجرد خط متواصل يسير فى اتجاه واحد ، لأن الانسان يستطيع أن يتحرك فيه فى جميع الاتجاهات ، وقد تصرف بيكاسو فى « المكان » كما تفهمه النهضة ، تماما كما تصرفت السينما فى الزمن الكلاسيكى •

فعندما تستعيد ذاكرتنا شيئا ، لا بد وأن نتمثله فى جميع مظاهره المعبرة • وليس هناك ما يحول دون أن يعرض علينا الفنان داخليات الأشياء • فقوانين البصريات لا تسمح بذلك ولكن الذاكرة والأحلام تفرض علينا الداخليات غير المنظورة • فالطفل الذى يرسم

منزلا لا ينسى أبدا الشخص المقيم بداخله • وهكذا تصرف بيكاسو وجوان جرى وبراك فى كثير من لوحات الطبيعة الصامتة • فالقيثارة أو الكوب أو الزجاجة تعرض علينا فى مستوى أفقى أو رأسى أو فى مقطع ، بل قد تحطم لكى نرى ما بداخلها •

وهنـــاك وسيلة أخرى وهى الشفافية التى تسمح على سبيل المثال باظهار شخص على السرير من وراء الكتاب الذى يقرؤه وذلك عن طريق تطابق عدة صور بعضها فوق بعض •

ومن جهة أخرى ، لا ضرورة لتســجيل كل مظاهر الشىء ، فالمطلوب هو التدليل عليه لا محاكاته • ومن المفهـوم بالطبع أننا لسنا هنا بصدد تدليل تجريدى أو تصورى قد نعبر عنه بكلمة أو برمز مرسوم ، ولكننا بصدد تدليـل انسانى شـامل له جانباه التشكيلى والنفسى فى آن واحد ، ونســتطيع أن نسميه « نوايا الأشكال » • وهناك بعض الخطوط الخارجية القادرة على التدليل على عكس البعض الآخر ولذا نستطيع بل ويجب أن نختار من بينها لكى نحصل على الصورة الأقدر على التعبير • فادغام بعض المساحات الوسطية وغربلة الأشكال الأساسية ليست أيسر المصــاعب فى قراءة اللوحات التكعيبية •

والواقع أننا مدفوعون الى عملية فسخ وتقطيع لأوصال التمثيل المرئى الصرف للأشياء ، لكى يعاد تكوينها وفقا لقوانين لا علاقة لها بالقوانين الهندسية التى تسمح بتجميع منزل ومقعد أو بمحاكاتهما لخداع البصر •

وهكذا يتم الأمر كما لو كنا ندور حول الأشــياء لنســجل مظاهرها المتتالية حسب اللقطات المختلفة • غير أن هذه اللقطات ليست جزافية ، ولا تختارها العين وفقا لزوايا رؤية معينة ، ولكن

حسب الفكرة المقصودة لتوصيل معنى معين • ولابد بعد ذلك من ايجاد تناسق بين هذه الصور ، ويكون التطابق هنا عضويا ، على عكس ما يحدث فى عملية « التوليف » الفوتوغرافية المقتصرة على وضع الصور بعضها فوق بعض بشكل آلى • فالصور تتداخل هنا فى بعضها وتؤثر كل منها على الأخريات سواء فى بنائها أو فى نسيجها •

وهنا يواجهنا ما يسمى خطأ « بالتشويه » مع أنه مجرد نبذ لبعض الاصطلاحات التقليدية •

فهناك تشويه بنائى معروف منذ أمد طويل ، يفرضه اخضاع الجزء للكل • وهو واضح عند كل أسلاف النهضة والكلاسيكية العظام وعلى رأسهم باولو أوسللو (Paolo Uccello) وبييرو ديللا فرانسسكا (Piero della Francesca) •

وينطبق الأمر نفسه على التشويه التأثيرى : فقد سبق أن قلنا ان الخط عبارة عن أثر أو مجرى أو مسلك للحركة قبل أن يكون مجرد محيط خارجى للشكل • ومن هنا يتعين تعديل الخط المنحنى والمغالاة فيه عادة لتأكيد قوة الحركة • وهذا مافعله مايكل انجلو والجريكو وأنجر ، اذا اقتصرنا على التعرض لأبرز الأمثلة قبل بيكاسو •

وقد أدخل بيكاسو نوعا ثالثا من التشويه : التشويه فى الحيز أو التشويه الديناميكى الناتج عن التخلى عن المنظور الذى أضحى تقليديا منذ عهد النهضة ، والمبنى على ثبات المشاهد فى مكانه • وعليه ، فان التشويه الديناميكى يصدر عن تنقل الذات حول الموضوع ، مع تسجيل عدة لقطات حسب تحركات الذات •

تلك هى النتيجة الأولى لهذا التغيير الذى يمكننا أن نطلق عليه قانون وجهات النظر المتعددة ٠

غير أن هذه النتيجة تلحق بها نتيجة أخرى اذ يجب عرض وجهات النظر المختلفة فى آن واحد على مساحة تتألف من بعدين ٠ وهكذا يتعين « بسط » الغلاف الخارجى للأشياء على سطح اللوحة على غرار ألعاب البناء بالورق المقوى التى يقيم بها الطفل قصرا أو يصنع بها سيارة ٠ ولهذا القانون الثانى ، قانون الاسقاط ، تاريخ طويل فى عالم الفنون ٠ ففى جنوب القارة الأسترالية ، تبسط المساقط الخافية ، فترسم مثلا فوق الشكل البيضاوى الممثل للوجه وشعر الرأس ، اسطوانة تمثل القفا ، أو يرسم وجه مزدوج يمثل النظرة الدائرية للسلف ٠ (١) وكان المصريون يصورون العين دائما فى وضع مواجه بينما يكون الوجه نفسه فى وضع جانبى ٠ ومنذ عهد لا يبعد عنا كثيرا ، كان أنجر لا يتردد فى اظهار ثدى خادم حريم نراها من ظهرها ، وذلك عن طريق الاسقاط ٠

ويتضح لنا من التحليل السابق أن الرؤية عمل ايجابى يتعدى فكرة التأمل التقليدية فى التصوير ليشمل خبرة الانسان الذى يستكشف الدنيا والأشياء ويعى مستقبلها ، كما يدرك بالأخص الفعل الايجابى الذى يستطيع أن يمارسه لكى يغيرها ٠ ويملى هذا التحليل أيضا ضرورات جديدة ازاء اللغة التشكيلية وازاء المشاهد الذى يجب ألا يكتفى بالفرحة بل تتعين عليه المشاركة الايجابية ٠

وتؤدى عملية تفتيت واعادة تكوين موضوع التصوير الى تعدد المستويات المقسمة الى شرائح صغيرة تضفى على اللوحة مظهرا

---

(١) موريس لينهارت ، دو كامو وفن القارة الاسترالية ٠

بللوريا ، مما أوحى الى أحد النقـاد السطحيين باطلاق تسـمية « التكعيبية » على هذه الحركة الفنية • وهذه التسمية متعسفة وغير مناسبة لأنها تقلل من شأن هـذا التحول الأسـاسى فى مفهوم التصوير الذى لم يعرف فن التصوير مثيله منذ عهد النهضة ، كما أنه يجعل « التكعيبية » بهذا المفهوم مجرد أسلوب من أسـاليب الحرفية ويوحى أيضا بتحليلات هندسية لا تمت بصـلة الى رواد هذه الحركة الفنية •

وقد ترتبت على المنطق الداخلى لهذا التحول فى التصـوير ، نتائج أخرى نابعة من المبدأ الأساسى له : فما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شىء أو من منظر خارجى فهى لا تتألف بالتالى من عناصر تتخللها فراغات أو اضاءات تحدد الأشياء •

ومن هنا تصبح اللوحة كلا يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات فى عناصره • وجميع هذه العناصر ، سواء كانت أشكالا أو خلفية ، جزء لا يتجزأ من كل متكامل •

وقد قال أندريه ماسـون عن حق : « تكون المسـاحات بين الأشكال فى التصوير العظيم ، مشحونة بطاقات ، بقدر ما تـكون الأشكال التى تحدد المساحات مشحونة هى أيضا بطاقات » • ففى الصورة الشخصية لفولار أو لكانويلر ، نجد أن الوجه وما يحيط به مكون من العناصر نفسها ، المأخوذة من البللورة نفسها ، التى تصبح عملية صقلها ، المهمة الرئيسية للمصور • وهكذا تحل فكرة الحيز محل فكرة الجو •

ويسيطر الكل على الجزء داخل هذا الحيز التصويرى المبنى والخالى من أى فراغ ، كما أن تنظيم مجموع العنـاصر فى اللوحة يخضع لحركة ولايقـاع لا يرتبطان بطبيعـة الأشياء فحسب ولكن

بمقتضيات المعنى المقصود والتشكيل • ولا تنحصر الألوان بالضرورة فى حدود المحيط الخارجى للشكل • وقد تمادى فرنان ليجيه فى هذا التفصيص • وفى أغلب الأحوال تعبر الخطوط عن مسار حركة أكثر مما تحدد الخطوط الخارجية • وقد تتميز هذه الحركة بايقاع صاخب عودتنا عليه كل من السينما وموسيقى الجاز •

تخطى بيكاسو ستة قرون من التصوير ، مع حرصه على تراثها الغنى ، فأعاد النظر فى مبادىء التصوير المتعارف عليها ، وعقد الصلة من جديد مع تقاليد فنية أعرق من الاصطلاحات التقليدية المعروفة عن عصر النهضة وعن الفن الاغريقى • وارتبط بيكاسو أيضا بمفهوم جديد للطبيعة ولمهمة التصوير • لقد أعاد الصلة أولا بالفن الرومانى المسيحى الذى ترك لنا آثارا رائعة فى أسبانيا وقطالونيا وبالفن البيزنطى فى أسبانيا أيضا ، ذلك الفن الذى حافظ الجريكو على سماته ونقل الينا رسالته من خلال تعاليم البندقية وروما • وتوغل بيكاسو فى الزمان وفى المكان ، وتعرف فى متحف السلالات البشرية ، على الأعمال الخلاقة لفن القارة الأسترالية ، ولفن القارة الأمريكية قبل أن يكتشفها كولومبس ، ولفن الشرق الأوسط وكريت وميسينا ، ولفن الاغريق فى مرحلته السابقة على الكلاسيكية •

والسمة المشتركة بين هذه الفنون هى التعبير عن طموح أولى عند الانسان فى مواجهة الطبيعة ، اذ لا يكتفى بمجرد المشاهدة بل يشعر بخوف وبضيق وبحاجة الى التغلب على هذه الأحاسيس بتغيير العالم سواء بالصناعات أو بالسحر • فالسحر ينشد تجاوز حدود البشر بخلق عالم آخر من الأوثان والتمائم يركز فيها الانسان كل القوى الاسطورية الغامضة المتفوقة على قوى الطبيعة •

وعندما يتحقق مستوى من التقـدم التكنولوجى أعلى الى حد كبير من المســتوى البـدائى ، تنتاب الانســان مخاوف وعــذابات لا يسببها عجزه أمام الطبيعة التى استطاع أن يروضها الى حد كبير، بل تنتج عن مواجهته للقوى الاجتماعية التى خلقها بنفســه ، ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو كانت حقائق غريبة عليــه ، معادية له ، تهدد بطحنه : فالفقر والأزمات وأجهزة القمع والحروب تشكل جميعا قوى انسانية انفلت عقالها ٠

فهناك اذن احساس باســتحالة التغلب على هــذه القوى اللاانسانية المهددة للبشرية ، وبأنه لا يمكن دفع أذاها بواســطة التقدم التكنيكى وحده ، ولكن عن طريق مبادرة انسانية ضميمة ٠ وحتى تعبر هذه المبادرة عن نفسهـا بالخلق الفنى ، لا بد لها أن تعقد الصلة من جديد بأشكال التعبير السابقة على تحويل الفن الى مجرد « صنعة » مهمتها النقل ٠ على أن اعادة الرابطة من جديد لا يعنى محاكاة أو تكرار النماذج القديمة بل ادراك الاتجاهات الدفينة لمراحل الخلق فى الماضى ٠ وتكتسب هذه « النهضة » معنى جديدا ، لا يقتصر على مجرد تحمل مسئولية الفن الكلاســيكى فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، بل يشمل أيضا المواصلة الأصيلة للهدف الأساسى الممتد عبر آلاف السنين فى كل العهود وكل الحضارات ٠ وهذا الهدف هو تجاوز اللوحة الزخرفية أو الوصفية لخلق عــالم مختلف عن عالم الطبيعة ، عالم أسطورى يناسب مرحلة من مراحل تطور التكنيك والفكر ويحمل فى طياته الرغبة العارمة فى تجاوزه ٠

ولا بد أن ينشىء هذا الخلق الملحمى الغنائى ، لغة غير اللغة الطبيعية المصاغة فى قالب الامكانيات العلمية والتكنيكية ٠

وقد أوضح جيوم أبولينير أن « رســـامى الصور فى غينيا

والكونغو يتوصلون الى تصوير الوجه الانسانى دون اللجوء الى أى عنصر صادر من الرؤية المباشرة » ٠

وتمادت الأقنعة البولينيزية والافريقية ، وأوانى الأزتيك والمايا ، وتشكيلات الحيوانات فى الفن الرومانى المسيحى ، والاصنام الميسينية ، وأوثان الفن الكريتى ، تمادت فى اعادة خلق الطبيعة دون نقلها ٠

وكثيرا ما لجأ الفن الافريقى الى قلب بروزات وتجويفات الوجه فى الأقنعة الشعائرية مع الايحاء بالعمق بواسطة نتوء أو الايحاء بالتسنم بنحت مقعر ٠ ولا تهدف أعمال بيكاسو الى تبنى هذه الأساليب ليواجه الحضارة بما يسمونه البربرية ٠ فهو لا يقلد تلك الأساليب بل يتفهم غرضها الدفين لينطلق منها باحثا عن استعارات تشكيلية ٠

ان خلق الأسطورة عمل انسانى أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة والتكنيكات العرضية التى نسيطر بها على الطبيعة ٠ ومهمة الفن الأصيلة هى خلق الأسطورة منذ عهد هوميروس حتى «دون كيشوت» عند سرفانتيس ، ومنذ «فاوست» جوته حتى « الأم » عند جوركى ٠ فخلق الشخصية الانسانية البطولية المعبرة فى كل مرحلة عن مصير الانسان ومستقبله ، قضية ملحة مطروحة برمتها على الانسانية ٠ وكان بيكاسو من الجسارة بحيث اعتبرها الغرض الأصيل للتصوير ٠ وقد رسم خطوط تلك الرؤية الأسطورية ، الغنائية والملحمية معا ، لعصرنا هذا ، بما فيه من مسوخ وتمردات ضد البشاعة ، وبما فيه أيضا من تأكيد لارادة الانسان ولآماله ومعاركه وانتصاراته ٠

فهناك لوحات تعلن الحرب وتوجه الاتهام وتتحدى وتمنح

الأمل وتؤكد كل جوانب الحياة المؤلمة منها والباسلة والفياضة عند البشر الحقيقيين فى عصر الغضب والرؤيا المخيفة ٠

على أن المخاطر لا بد أن تهدد الاقدام على مثل هذا العمل الهائل ٠

فهناك أولا خطر الانفصال عن الواقع بحيث تصبح قراءة العمل مستعصية بالذات على الناس الذين أراد بيكاسو أن يقف معهم فى معركتهم ٠ وعندما يطمح المصور فى بلوغ مثل هذا الهدف ، تصبح مهمته عسيرة ويتحمل عذابات الأستاذ فى رواية بلزاك « التحفة المجهولة » ، ذلك الكتاب الذى تنبأ بأشياء جعلت وجه سيزان يمتقع من فرط القلق ٠

ومن هنا يتضح لنا أن اكتشافات بيكاسو ، بما فى ذلك أجرأ اكتشافاته ، لا تلغى المكتسبات السابقة عليها ، بما فيها القرون الستة الاخيرة ، بل تنطلق منها ٠

وهذا ما حدث بالنسبة لعدد كبير من الاكتشافات التى استمدت أصولها من التقاليد الكلاسيكية النقية وأكدتها التحليلات العلمية ٠

وستسمح لنا المقارنة التاريخية بتوضيح الأمر ٠

لقد عمم بيكاسو ، على كل مظاهر الشكل ، ما طبقة التأثيريون، وبالأخص التأثيريون الجدد ، على الألوان وحدها ٠

لقد طبق كل الفنانين العظام بشكل غريزى القانون العلمى الذى صاغه شيفرى (Chevreul) فيما بعد ٠ ويقول هذا القانون ان « بسط الألوان على القماش لا يعنى فقط تلوين الموضع الذى مرت عليه الفرشاة ، ولكنه يعنى أيضا تلوين الحيز المجاور له

باللون المكمل » • وقد طبقت التأثيرية هذا القانون بطريقة منتظمة وواعية •

ويجب أن نطبق القانون نفسه على الخطوط أيضا •

فمجرد رسم خط فى الحيز المحدود للوحة يتولد شكل يتحدد بواسطته مجال توزيع للقوى بما تشمله من عوامل جذب وطرد • وقد حللت نظرية « الجشطالت » فى علم النفس «كيفيات الشكل» (١) ،ولكنى أعتقد أنه ما من أحد عرف كيف يطبقها غريزيا وعمليا مثل ما فعل بيكاسو • فقد قال : « فى التصوير الحديث ، تحتاج كل لمسة الى دقة متناهية فهى جزء من جهاز دقيق مترابط • فاذا صورت لحية شخص وكانت صهباء ، فان هذا اللون يدفعك الى اعادة ترتيب كل شىء فى مكانه بالنسبة للمجموع ، والى اعادة تصوير كل ما يحيط باللحية كما لو كنت بصدد ردود فعل متتالية » (٢) • ومن هنا تنبع أهمية سلسلة رسوم بيكاسو ، سواء كانت تتعلق بالبومة أو الثور أو «اسكتشات» «جرنيكا» أو «الحرب والسلام » أو « سيدات البلاط » أو « الغداء على النجيل » • وبوسعنا أن نقارن كل رسم بتشكيلات لعبة الشطرنج • فكل لعبة موفقة يترتب عليها تغيير الشكل فى مجموعه وتتطلب اعادة تنظيم شاملة •

ولا يقصد بيكاسو « قلب مصير التصوير » بل يريد أن يدرك بوعى متوقد القوانين النابعة من ذات كل تصوير عظيم وأن يعى ما كان خاضعا حتى ذلك الوقت لمحاكاة الطبيعة ، على الرغم من أنه

---

(١) أبرز صفات الشىء المدرك التى تمكننا من ادراكه ككل عند مدرسة الجشطالت (المترجم)

(٢) الحرب والسلام ، النص لكلود روا :

الجوهر الأساسى للتصوير : ذلك هو نصيب الانسان فيه ونصيب عمله الخلاق •

ومن نافلة القول أن نردد أن الفن هو الانســـان مضافا الى الطبيعة• ومع ذلك فيكفينا أن نتمعن فى هذا القول لكى نقطع الصلة بكل وجهات النظر الضيقة فى علم الجمال : فلا يمكننا أن نسمى فنا الا ما هو انســـانى حقا ، أى ما هو ليس طبيعـــة فقط ، بل ما ينفصل بالذات عن الطبيعة كالنار والأدوات ، ومن بعدها ومعها ، الفن • لن يـــكون الفن أبدا محاكاة للطبيعة بل خلق يتبع قانونا انسانيا بحتا •

وقد فتح بيكاسو للتصوير ولـكل الفنون آفاقا لم يرتدهـا أحد من قبل ، وهى آفاق تبدأ بتأكيد الوجود الانســـانى بواسطة الانسان نفسه ، وبتأكيد حقه فى خلق حقيقة أخرى ، خارج الطبيعة بل وتتجاوزها اعتمادا على قوانين خلق أخرى وعلى مقاييس جمال ومعايير حكم جديدة •

وأيا كانت أوجه الشبه الشكلية بين هذا الفن الجديد والفن الرومانى المسيحى ، الا أنه يتعين علـــينا أن نؤكد أن اختلافاتهما عميقة : كان الفن الرومانى المسيحى يقطع صلة الفن بالواقع المباشر، للايحاء بالسمو ولتوجيه الانسان نحو الخالق • أما بيكاسو فيلغى المظاهر المباشرة ليؤكد وجود الانسان ونظامه • لأن المستقبل هو الأمل الوحيد الذى يسعى اليه بيـكـاسو الذى قال ايوار عنه انه «يعلم أن الانسان المتقدم يكتشف افقا جديدا فى كل خطوة يخطوها»•

لقد حطم بيكاسو الأوضاع الرتيبة والاصطلاحات التقليدية ليخرج من الطريق المسدود الذى تردى فيه التصوير ، ليشق طريقا جديدا ويعبر عن عواطف الانســـان وارادته بلغة لا يستعيرها من

الطبيعة مباشرة • وقد عرض جيوم ابولينير ، فى مقـــدمة « أثداء تيريزياس » تعريفا يناسب ابتكار بيكاسو (الذى سمى التكعيبية اعتمادا على معايير سطحية) ، أكثر مما يناسب السريالية : « عندما أراد الانســان أن يحاكى السـير على الأقدام ، ابتكر العجلة ، التى لا تشبه الساق فى شىء » •

وهذه الفكرة الرائدة التى تقول ان الفن ليس محاكاة للواقع بل خلق انسانى بحت ، امتداد لتطور راح يسرع خطاه مع ظهور الرومانسية ، وهى تعيـد النظر فى الواقع وفى الطبيعة الداخلية والخارجية باعتبارها النموذج المطلوب من الفنان تصويره •

فمهمة العمل الفنى ليست اعادة نقل العـالم بل التعبير عن آمال الانسان • وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد محاولة الهروب من العـالم أو قد تبتغى ، على العكس ، تغييره • ويتوقف ذلك على « الذات » فهى اما « أنا » فردية ساخطة وعاجزة واما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة ، رسالتها بناء المستقبل • فالفن اما فن هروبى أو ثورى : وذلك هو الطابع المزدوج الأساسى للحركة الخلاقة •

لم يكن فن بيكاسو فى عام ١٩٠٧ يطمع فى التعبير عن مضمون اجتماعى معين ولكنه احتوى بالرغم منه على مضمون اجتماعى • وعلى عكس التصـوير الفوتوغرافى ، فان الحيـاة الحقيقية للوحة الفنية ومغزاها مستقلان تمـاما عن الحياة وعن المعنى الذى تصـوره • فالموضوع الذى تعالجه لوحة « آنسات آفينيون » بسيط ، لا يعتد به : فهو عبارة عن واجهة محل يدار للدعارة • ومع ذلك تعتبر هذه اللوحة بداية لمستقبل عظيم • فهى تشهد ببساطة على ما استطاعت جرترود شـتين أن تتبينه فورا وهو « أن واقعيـة القرن العشرين

ليست واقعية القرن التاسع عشر أبدا ، وأن بيكاسو كان الوحيد الذى أحس ذلك وهو يصور » ٠

وأحدثت التكعيبية انقلابا جدليا جديدا داخل كيانها على يد بيكاسو ، وهو يشـــبه ذلك الانقلاب الذى أحدثته التـأثيرية فى نفسها ٠ فى بداية الأمر أراد بيكاسو ، ومعه رواد الحركة المسماة بالتكعيبية أن يعبروا عن العـــالم الخارجى بحرفية محدودة ، لا تستخلص المظاهر كما فعل التأثيريون ، بل تتفهم الموضوع أيا كان نوعه وتخلق بواسطته وفى مواجهة العالم القائم ، عالما آخر مبنيا على قوانين الانسان ٠

انصرف التأثيريون عن الواقع التاريخى والاجتماعى ، فبدت الكائنات والشخصيات البشرية على يد مونيه وديجا ، كأنها على وشك التفتت الى ذرات تراب كالمومياء التى فقدت منذ أمد طويل قوامها الداخلى وواقعيتهـا الانســانية ٠ ولعل هؤلاء الفنانين قد عبروا بالتشــكيل وبلا وعى منهم عن مرحلة من مراحــل التطـور تميزت بتحول القــوى المحــركة للمجتمع الى قوى غير انســانية تجعل من المستحيل حدوث رد فعل انسانى حق وايجابى وواع ٠

لا تمثل على أى حال أعمال بيكاسو والتكعيبيين فى غضون عام ١٩٠٧ ، احتجاجا سياسيا أو اجتماعيا ضد أفول البشرية أو ضد قوى التفكك فى المجتمع المتحلل الهابط ، ولكنها تشــكل نقطة انطلاق فى مجال التشكيل وحركة مقــاومة أو هجوما مضادا تشنه البشرية ٠

والثورة الجمالية عند بيكاسو بمثابة تأكيد لأولوية الارادة فى بناء العمل ، تلك الارادة التى يواجه بها ضياع الحقيقة وانتفاء الوجود الانسانى ٠ فقد تغيرت علاقة البشر بالعالم ، ولم تعد المهمة

مقتصرة على تقصى المظاهر الشاردة بل تمثلت على العكس فى تأكيد الجانب الايجابى الذى يدرك العالم فى أكثر نواحيه ثباتا ونضجا : فالتصوير عمل حر يقيم وينظم بناء هندسيا ٠

ولنؤكد مرة أخرى أن تمرد بيكاسو فى هذه المرحلة كان محصورا فى مجال التشكيل فقط ٠ فهو يعيد النظر فى آن واحد فى تصور الواقع وتصور الجمال ، ويبحث عن قوانين جديدة لتعريف الواقع التصويرى ، وهى قوانين مستقلة عن قوانين الطبيعة التى تحكم عالم الأجسـام ٠ وهـو يبحث عن مقاييس جديدة مسـتقلة عن المقاييس التى قننتها ستة قرون من التصوير الأروبى ، لكى يعرف بها الجمال ٠

ومن العبث أن نقول انه قد تبنى مفـاهيم الجمـال الزنجية البولينيزية أو السابقة على كولومبوس ، عندما تخلى عن المعايير الأوروبية فى تصور الجمال ٠ فالتأثير الخارجى لا يمارس بالفعل وبعمق الا اذا كان استجابة لحاجة ضرورية أو مرتقبة : فشتلة النبات لا تتأصل فى الأرض الا اذا أتاحت لها ظروف النمو الداخلى امكانية اللقاء بينها وبين الأرض المغروسـة فيها ٠ والعودة للفن الاغريقى اللاتينى فى عصر النهضة لا ترسم حدود فن هذا العصر بل كانت مجرد استجابة للرغبات الانسـانية عند الفنانين ٠ فقد راح هؤلاء الفنانون يستبعدون خطوة فخطوة ، خلال قرنين من الفن القوطى ، تلك الحقيقة الانسانية الجـديدة وذلك الجمـال الدنيـوى الجديد القريب الى جماليات وحقائق عهود عبادة الأوثان الغابرة ، لمواجهـة التحويرات والتشـويهات التى جـاء بهـا الفن الرومانى المسيحى ٠

وقد حدث الشىء نفسه مع الصور اليابانية المطبوعة التى ألهمت فجأة التأثيريين الأوائل فى عام ١٨٦٧ ٠ وينطبق الأمر نفسه على

الأقنعة الافريقية وعلى التماثيل البرونزية فى مملكة بينان القديمة على الساحل الغينى : فهى ليست قيما جمالية « يطعم » بها التصوير الفرنسى ولكنها تأكيد واضح للافكار التى طبقها بيكاسو قبل أن يتعرف على الفن الزنجي • وهناك مثال مضاد يؤكد هذه الحقيقة : فقد رحل جوجان الى تاهيتى بحثا عن مخرج من المأزق الذى وقع فيه التصوير فى نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يسفر هذا الالتقاء المباشر بالفن البولينيزى عن أى ثورة فى التصوير ، اذ ظل جوجان متمسكا بمثاليات الجمال الأوروبى • وبالفعل لا تشبه الأشكال التى صورها الأوثان البولينيزية فى شيء •

وعلى العكس من ذلك ، حدث تحول شامل عند بيكاسو • لقد أراد أن يبدع عالما لا يقتبس عناصره من الطبيعة مباشرة ، مما دفعه الى تجاوز مفهوم سيزان (١) الذى كان يحاول اعادة بناء الطبيعة « بالكرة والأسطوانة والمخروط » ، والى التخلى عن الأجسام التى لا تخضع سطوحها للتعريفات الهندسية الدقيقة ، والى اعادة تكوين الأشكال باحلال المساحات المقعرة محل المساحات المحدودبة •

ولم تخلع القواعد الاغريقية والمسيحية من عرشها بواسطة استعارات خارجية منتمية الى تراث غريب : فهذا التجاوز عن القواعد الراسخة ضرورة جدلية داخلية مملاة على الجماليات التى لم تعد تسمح للانسان بالافلات من الغربة • فماكان المصور يستطيع محاولة الهروب وهو يعيش فى عالم تسيطر عليه الغربة فى العمل وتهيمن عليه الآلية الغريبة على الانسان والمعادية له ، وفى مرحلة لم تكن التحولات الثورية ممكنة فى التو • كانت محاولة الهروب ممكنة

---

(١) يجدر بنا أن نذكر هنا أن لوحات سيزان لم تقبل وتعرض للمرة الأولى الا فى صالون الخريف فى عام ١٩٠٥ ثم فى عام ١٩٠٦ •

اما بتسجيل الظواهر الملونة السطحية والعرضية على اللوحة ، كما فعل التأثيريون ، واما بالالتجاء الى الدراسات الشكلية البحتة، خارج العالم والتاريخ للسير فى طريق التجريد كما رسمه كاندينسكى أو كما رسمه موندريان • وكان فى وسع الفنان أن يحاول انقاذ امكانية البناء الانسانى فى العمل الخلاق ، فى المجال التشكيلى على الأقل ، وهذا البناء لن يكون الطبيعة كما هى أو الغربة التى تفرضها الأوضاع • وقد فتح بيكاسو هذه الآفاق •

لقد وضح لنا أنه عثر من خلال تأكيد الوجود الانسانى ضد أشكال الغربة الاجتماعية الحديثة ، على محاولات الشعوب التى واجهت من قبل أشكال الغربة القديمة الطبيعية ، ونقصد شعوب القارة الاسترالية وأفريقيا وأمريكا وآسيا التى خلق فنانوها الأوثان • لم يكن المقصود محاكاة فنهم أو احياءه من جديد ، بل تلبية حاجة مماثلة فى جوهرها وهى : تأكيد وجود الانسان فى مواجهة قوى الطبيعة والمجتمع التى تهدد بسحقه •

ومن هذه الزاوية فقط يتشابه بيكاسو مع الانسان البدائى بموقفه الانسانى فى جوهره والمتمثل فى رفض الحياة كالأدوات وفى تأكيد الأسلوب الانسانى الحقيقى فى الحياة ، عن طريق الفن ، تماما كما تم ذلك فى الأزمنة الغابرة عن طريق اكتشاف النار والاداة •

كانت القضية التشكيلية التى طرحها بيكاسو هى التوصل الى حل جديد يتمشى مع عقلية القرن العشرين لواحدة من قضايا التصوير الأساسية وهى الايحاء على قماش اللوحة ، أى على بعدين فقط ، لا بالعمق الخادع ولكن بمظاهر الأشكال المتحركة فى آن واحد فى الحيز • والواقع أن هذه القضية ليست سوى مظهر تكنيكى لقضية أعمق بمراحل • فعندما يبلور فى صورة واحدة

ادراكاتنا العديدة للأشكال والضوء والحركة ، فانه يجبرنا بذلك على اعادة النظر فى اصطلاحاتنا التقليدية المعتمدة على الادراك البصرى السلبى ، وعلى تجاوز كل نشاط ضمنى لمداركنا العادية ٠

وفى هذا الطريق أقدم التأثيريون ، وبالأخص التأثيريون الجدد أمثال رينوار وسوراه وسينياك ، على الخطوة الأولى اذ أحلوا الخلط البصرى للالوان محل الخلط الكيميائى لكى يتكون اللون فى نظرنا فقط • غير أن الخلط البصرى للألوان كان يتم تلقائيا وسلبيـــا بالنسبة للمشاهد • أما « التركيب الذهنى » للأشكال الذى يطلبه المصور التكعيبى من المتفرج ، فهو يفرض علينـا الوعى بنشــاطنا الايجابى فى نطاق النظام العام للعالم الذى ندركه • لقد وصل بنا الحال الى الاعتقاد بأن الاصطلاحات التى قننتها النهضة وانغرست فينا وتجمدت بحكم العادة ، هى الأشكال الأبدية الضرورية للادراك • وكانت أعمال بيكاسو التكعيبية بمثابة وعى منه بالمسئولية • وهذا المفهوم الجديد يعبر عن التزام أخلاقى •

وهذا المولود الجديد الذى نشأ فى معمل تجارب بيكاســو عام ١٩٠٧ فن ملحمى جديد ، أى أنه فن يعلن على حد قول كانويلر أنه : « لا خضوع لمصير الانسان العاجز عن تغيير مجرى مصيره ، بل تأكيد لعظمة الانسان المتصدى لمصيره » •

وقد عرف هولدراين المفهوم الملحمى لعلاقة الانسان بالعــالم فقال ان « القصيدة الملحمية ، الساذجة فى مظهرها ، والبطولية فى محتواها ، هى الاستعارة المعبرة عن الآمال الكبار » •

وكانت أعمال بيكاسو أول تعبير تشكيلى عن الآمال الكبار للقرن العشرين ، هذا القرن الذى يعانى آلام المخاض منذ بدايته ، والمثقل أيضا بتغيرات علمية وتاريخية كبيرة لم تعهدها البشرية من قبــل •

وقد تمت هذه الانعطافة الكبيرة على يد بيكاسو فى غضون ١٩٠٦ ــ ١٩٠٧ . ولعلنا نستطيع أن نقول ان بدايتها كانت مع الصورة الشخصيةلجرترود شتين. ويجدر بنا أن نلاحظ أنجرترود شتين وشقيقها أعلنا رضاءهما العميق ، بعد الجلسة الأولى للتصوير وأصر بيكاسو على أن يتم العمل فى تسعين جلسة ، ثم محا كل مارسم وسافر للأقاليم لعدة شهور . وبعد عودته ، رسم الصورة الشخصية بدون حضور صاحبتها . وخاب أمل جرترود شتين عندما رأت صورتها وسألته عما اذا كانت تشبهها فى شىء فأجاب بيكاسو فى هدوء : « ستشبهينها يوما ما » . وتلك ليست نادرة تحكى ، بل مفهوم للتصوير وعلاقته بالواقع ففى « أليس فى بلاد العجائب » ترى أليس ابتسامة القطة تتراقص أمام عينيها مع أن القطة اختفت تماما وهذا ما أراد بيكاسو أن يحققه :أن يرسم ابتسامة القطة دون أن أن يرسم القطة نفسها .

والمسألة لا تدخل فى نطاق المعجزات بل تخص الحرفية أو بالاحرى الفن . وقد عودتنا نظرية الجشطالت على ظاهرة استمرار « كيفية الشكل » خارج عملية نقل كل العناصر المكونة للشكل . ولعل ذلك هو الجانب الأساسى فى الجماليات عند بيكاسو : أن يخلق الواقع العميق لوجوده الانسانى بعناصر داخلية بحتة ، غير مستعارة من الطبيعة وخارجة عن المظاهر العرضية للواقع ولتعبيراته الزائلة . وينطبق ذلك بسواء على الأشكال والأشياء وعلى الوجوه .

ومن هنا ينبع الاهتمام الذى يوليه بيكاسو بتكوينات الوجوه المصممة على شكل أقنعة : فالقناع هو فى آن واحد حال النموذج ، وما يريد أن يكونه ، وما يكتشفه المصور فيه أو ما يلهمه به ،

بغض النظر عن المظاهر المؤقتة أو العرضية • وقد رسمت الصورة الشخصية لجرترود شتين أو الصورة الذاتية لبيكاسو بهذا المفهوم « فجاءت على حقيقتها التى غيرها الخلود » •

ويتجاوز القناع الصورة الشخصية فيمنح الأشـكال التجرد من التأثر ومن التفرد ، مما يسمح بادماجه فى مجموع اللوحة دون أن يكون الوجه مشحونا بطاقة كامنة أكبر أو يستأثر بقوة أكبر على حساب التوازن بين التوترات الداخلية للوحة •

رسم بيكاسو الخطوط العريضـة لرؤيته التصـويرية أثناء قضائه بضعة شهور فى جوسول ، بوادى أندور • ومن قبل ، كان قد تأثر بعمق ببعض أشـكال النحت القـديم المودعة فى اللوفر والواردة أصلا من أسبانيا • كما تأثر أيضا بالتمـاثيل البرونزية المكتشفة فى أوزوما • وقد صور فى جوسـول ، أشـكالا تذكرنا بالنحت على الخشب الصلب الذى يحتاج الى « شطف » المساحات• والمقارنة بين « السيدتان العاريتان الواقفتان » ، واحداهما معالجة بطريقة كلاسيكية نسبيا والأخرى بشطف المساحات ، علامة فى الطريق الجديد •

أما « آنسات آفينيون » (١٩٠٧) فتلخص الاتجاه الجديد فى عمل واحد ، يمكن اعتباره بيانا يعلن عن ذلك الاتجاه الجديد •

ومما يعمق الاحساس بالغربة الكاملة ، أنه استخدم هنا كل استحداثاته دفعة واحدة : معالجة الأجسام ، التكوين ، الحيز •

وتتيح لنا الأعمال التمهيـدية « الاسكتشات » امكانية تتبع المراحل المختلفة لتطور الوجوه والأشكال• فالوجوه تذكرنا بالرؤى الأولى للانسانية : الأقنعة الأفريقية بأشكالها البيضاوية الهندسية

ومحاجر العيون الحاوية ، والعين فى وضع مواجه لوجه جانبى على غرار الأسلوب المصرى • والأجسام مجزأة الى مساحات متميزة عن بعضها ، والخطوط المنحنيـة تقل تدريجيـا لتحل محلها الخطوط المسـتقيمة الاقرب الى الخطوط الفاصلة بين وجـوه البللورة • أما الأشكال فقد تجردت من الطابع العرضى ومن التفرد •

ويعتمد التكوين على خطوط عريضة مبسـطة ، لا تشـكل المدار الخارجى بل حدود شكل منشورى مجزأ تنحصر فيه الأشكال• وتندمج الأجسام البشرية فى المكان ولا تختلف طبيعة الخلفية عن طبيعة الأشخاص • فجميع هذه العناصر أجـزاء « كل » واحد • وتنبع وحـدة اللوحة من التفاعل المتبادل المسـتمر بين الأجسـام الصلبة وما يحيط بها • ولا يحيط بالأجسـام فراغ بل حقيقـة لا تقل خصوبة عن الأجسام نفسها • لم يعد هنـاك مجال واحد لقوة تخضع فيه الكائنات والفراغات لايقـاع واحـد • فالتوازن يتعلق باللوحة كلها ، لا ببعض الأشكال فقط •

وهـذا الحيز الواحـد ، يلغى عن عمـد التشـكيل البـارز والتجسيم • فهو لا ينحت سطح اللوحة بل يوحى على العكس بأن أوجه هذه البللورة تبرز من سطح اللوحة وتتجه نحونا فكأننا نحن الذين ندخـل فى اللوحـة • وتكفى بعض الخطوط المتـوازية على الوجوه أو بعض التدرجات باللون الأحمر الوردى أو بلون الآجر لكى توحى لنا بالانتقال الهادىء من مستويات الى مستويات أخرى• وكان بيكاسو نفسه يقول لصديقه النحات جونزاليز : « لا تحتاج هـذه الصـور الا لتفريغها ، فالألوان ليست فى نهـاية الأمر الا ارشادات عن المنظورات المختلفـة وعن مسـتويات تميل نحو هذا الجانب أو ذاك • ولذا يكفى تجميعها حسب ارشادات الألوان لكى تحصل على نحت » •

كانت « آنسات آفينيون » استهلالا للثورة التكعيبيـة التى يمكننا أن نقول بصددها ان تاريخ الفن لم يعرف لها مثيـلا فى تحولها التام وفى تجديدها الجذرى ·

وتدل الدراسات الأولية لهذه اللوحة على أن تكوينها مستوحى من لوحات « المستحمات » العديدة عند سيزان · غير أن بيكاسو يتمادى فى محـاولات سيزان حتى يجـرى تحـولا كيفيا حقيقيا باستكمال الخروج عن الأشكال الطبيعية وبخلق أشكال انسانية ، لا تستمد العنـاصر الأساسية للغتها من الواقع مباشرة ، وببنـاء المستويات بطريقة تدفع العين دائما للالتفات الى سطح اللوحة ·

ومن الممكن الآن الاستطراد حول النتائج المترتبـة على هذه الثورة الفنية التى تطورت على مرحلتين : التكعيبيـة التحليليـة ، والتكعيبية التركيبية ·

كانت نقطة الانطلاق فى التكعيبية ، وهى تكعيبية تحليلية ، تتمثل فى اعتبار الرؤية عملا ، أى تصرفا يستبعد موقف التأمل السـلبى ويدفعنا الى استيعاب اللوحـة ككل له مظاهر عـديدة وتناقضات وتنافرات داخلية · فعلاقتنا مع اللوحة ، أى مع الشىء الذى أبدعه المصور ، بمثابة عمل ، أى كفاح من أجل اعادة خلق ما حلله الفنان فى لحظات ·

لقد تخلص التصـوير من وصاية الأدب عليـه فحصـل على استقلاله ·

وتحولت التناقضات الجدلية بين التصوير وبين ما هو ليس تصويرا ، أى الطبيعة أو القصة أو المشهد أو الحدث ، الى تناقضات داخلية فى التصوير نفسه · فهو تناقض بين مقتضيات لغة التعبير

وبين الصـــورة ، وتناقض بين المادة الفنية (الخط أو اللون) وبين الرسالة التى تحملها ، وتناقض بين القضية للتى تطرحها اللوحة (وأولها قضية مضمونها) وبين الاجابة الخيالية (الأســطورية) الفاجعة التى تقدمها ·

وبوصـول التكعيبيــة التحليليــة الى هذه النقطة ، انقلبت لتتحول الى نقيضها والى داعى بقائها فى آن واحد ، أى الى التكعيبية التركيبية ·

وقد تمت هذه الانتقالة فى غضون ١٩٠٨ ـ ١٩٠٩ ·

وأعتقد أننا نستطيع أن نعرف هذا التجاوز فنردد ، كما قال د٠هـ٠ كانويلر : « ان بيكاسو حول التكعيبية التى بدأت كالتزام بحت ، الى مبدأ للحرية » · فعندما نكون بصـدد مفهوم للحـرية لا يختلط مع الفردية الفوضوية ، فان الالتزام والحرية لا يتناقضان بل يستلزم كل منهما الآخر بالضرورة · وعلى النقيض من ذلك فان العكس يتمثل بالأحرى فى الانتقال من المجرد الى الملموس (على أن يكون من المتفق عليه بالطبع أننا بصدد تجريد فى التشكيل لا فى المفهوم) ومن العـام الى الخاص ؛ أى السـير فى عكس الطريق الذى رسمه سيزان ، وواصلت السير فيه التكعيبيــة التحليلية · كان ســيزان يستخلص العنـاصر الأسـاسية المكونة للحقيقة الخارجيــة بواسطة التحليل · أما الآن فالمطلوب خلق أشياء لا تذكرنا بالأشياء العادية فى الطبيعــة من هذا الجـانب أو ذاك ، على أن يكون الشىء المخلوق كلا عضويا · ويتم ذلك عن طريق التحليل وبواسطة عناصر الشكل واللون · وكما يقول جوان جرى ، وهو أول من أدرك هذا لتغير : « أبدأ بتنظيم لوحتى ، ثم أصنف الأشياء فالهدف هو خلق أشياء جديدة لا يمكن مقارنتها بالأشــياء الطبيعية · وهذا ما يميز لتكعيبية التركيبية عن التكعيبية التحليلية » ·

لا يصح أن نستنتج من التعارض بين عالم الطبيعة والعالم الذى تنبثق منه مخلوقات المصـور ، أننا بصـدد عودة الى النظرة الصوفية أو الى مذهب الحلول. فمصدز الأشياء المخلوقة هنا ، ليس عالما آخر يسـمو على عالمنا ، أو « عالم معجزات » بالمعنى الصوفى للكلمة .

ويشـهد على ذلك تطور التكعيبية التركيبية عند بيكاسو . فقد أدخل بيكاسـو وبراك على لوحاتهمـا فى هذه الفترة (فى غضون ١٩٠٨ ـ ١٩٠٩) عناصر مأخوذة مباشرة من عالم الأشياء المستخدمة فى العادة أو المقلدة ، حتى يقاوما المنزلق الذى يهـدد بانحدار الواقعية التحليلية نحو الفن التجريدى . وهكذا كان براك أول من حرص على أن يرسم فى احـدى لوحاته ، بطريقة رمزية ، مسمارا يبدو بارزا لكى يعبر بهذه الطريقـة الطفولية عن تمسـكه بربط التصوير بالواقع . ثم استخدم لصق الورق وتقليد الخشب والرخام لكى تكون هذه المواد همزة وصل بالواقع . لقد استبعد بيكاسو الظلال فى طبيعة صامتة له « البيانو » (١٩٠٩) ولكنه لصق على اللوحة قطعـة بارزة من الجبس ولونها ، حتى لا يحـرم نفسـه من البروز ، متمسـكا بالطابع العام للوحة ، وحتى يترك للأضواء نفسها مهمة اسقاط الظلال ، على غرار ما يحدث فى النحت الخفيف البروز . وباءت هذه المحاولات بالفشل ، ولكنها دليل على أى حال على الرغبة فى عدم التردى فى التجريد أو فى الأشكال التى يستحيل قراءتها ، على غـرار الأعمـال المنتميـة الى أقصى مراحل التكعيبية غمـوضا ، كما كانت محـاولة أيضا لاستخدام الأشـياء كاستعارات موضوعية تحمل مضامين غير متوقعة .

وتحققت أروع النجاحات فى هذا الميدان بعد فترة طويلة فى مجـال النحت ومنها الرافعـة المكونة من جـاروف وصنبور قديم

وشـوكتين والحيوان الأسـطورى المصمم من مقعد ومقود دراجة ، والعنزة ذات الضلوع المصبوبة على سلة قديمة ٠

ومن القيم الثابتة فى فن بيكاسو استخلاص معان غير متوقعة ولمسة من الجمال يحققها بالتقارب الشاعرى بين أشياء عادية جدا ، تنتزع من غرضها التقليدى لتتحول الى استعارات موضوعية ٠

وهكذا تجد شاعرية أبولينير القائمـة على التأثير الناتج عن تواردات غير متوقعـة ، ما يقابلها فى مجـال التصـــوير ٠ كان لوترىامون يقول : « انه لجمال يشـبه التقـاء مظلة وآلة حياكة على مائدة تشريح » ٠ وقد حقق بيكاسو بالتشكيل ، هذه « الفكاهة الموضوعية » العزيزة على السيرياليين ٠

غير أن سيطرة الايقـاع على الطريق الذى رممتـه التكعيبيـة التركيبية كادت تؤدى الى التجريد : كانت « اللوحة ـ الموضوع » قد اصبحت غير مقروءة ، ولكنها جميلة مثل سحابة أو موجات البحر أو البللورة ٠ وكان جوان جـرى يقول ان هذا التصـوير سيكون بالنسبة للتصوير القديم كالشعر بالنسبة للنثر ٠ وأضاف أبولينير قائلا : « لقد تساءلت عما اذا كانت مثل هذه المشاغل التشكيلية البحتة لن تقـودنا الى فن جديد يكون بالنسـبة للتصـوير بمثابة الموسيقى بالنسبة للأدب » (١) ٠

وفى نهاية المطاف ، اذا تساءلنا أمام لوحة من هذا النوع : ماذا تمثل ؟ ستكون الاجابة : « انها تمثل من رسمها » ٠ فموضوع اللوحة فى هذه الحالة لن يكون منظرا من مناظر الطبيعة بل سيكون الفنان نفسه المقدم على عمل خلاق يعبر به عن سعادته الداخلية ٠

---

(١) أبولينير ، اخبار الفن ، ص ٢١٦ ٠

وسنختتم كلامنا عن نهاية هذه المرحلة الجديدة بقصيدة ، على غرار ما فعلنا من قبل لكى نوضح أن هذا الاتجاه الفنى تأكد من قبل فى أماكن وأزمنة أخرى • كتب أبيات هذه القصيدة المنظر الصينى تانج هيو ، من رجال القرن الرابع عشر الصينى • وقد سجلها على قطعة من الحرير محلاة برسوم ترجع الى عصر سونج :

من أراد الالهام لفرشاته
باح بمكنون قلبه ولم يبخل بشىء •
الكتابة والتصوير يخدمان الهدف نفسه :
الافصاح عن الطيبة الداخلية •
أمامك رفيقان :
شجرة قديمة وعود من البوص المشوق ،
ان اليد التى رسمت خطوطهما قد بدلت فيهما بحرية مطلقة
وأنجز العمل فى لحظة واحدة •
انه تجسيد للحظة واحدة ،
وهذا هو كنز مئات من العصور ،
وتحس وأنت تفرد هذا الملف بشعور من الحنان ،
كأنك تطالع وجه الخالق نفسه •

* * *

وقفت التكعيبية فى وجه التأثيرية لكى تعيد للموضوع شأنه ولكنها انتهت مثل التأثيرية بتوارى الموضوع عن طريق رد فعل جدلى • ومرة أخرى بلغ بيكاسو نهاية المطاف بعد أن استنفد كل امكانيات الصيغة التى اختارها بمحض حريته ، ولكنه استطاع ان يتجنب الانزلاق فى طريق التجريد المسدود الذى تاه فيه بييت موندريان •

لم يتماد بيكاسو فى اتجاهه التحررى ليتردى فى اللامعقول فيتحول بذلك التحرر الى عبودية ونسخ ردىء ٠

لقد فتح طريقا ، أو بالأحرى طرقا جديدة عـديدة لا ليلغى الماضى أو ينكره ، ولكن لكى يبين ، على العكس ، أن الوعى الواضح بالالتزامات الشكلية للتصوير ، فى كل مرحلة من مراحله الهامة ، لايستلزم بالضرورة محاكاة هذه الطرق بشكل لا ينتهى ، بل انه (أى الوعى بالالتزامات الشكلية للتصـــوير) يحمل فى طيـــاته امكانيات لتجديدات لا متناهية ٠

ولذا ترك بيكاسو المستقبليين وأنصار اللاشكلية ، يتضاربون حـول الصيغ التى أطلقها ٠ فهو لا يعتقـد ، مع ماليفيتش ، أن « الفن وصل الى صحراء ، لم نعد نتعرف فيها الا على الحســاسية وحدها » ٠ وهو لا يريد أيضا أن « يولى ظهره للحياة الراهنة بعد أن يجرد روحها من أى مضـمون » (١) كما فعل كاندينســكى ، ولا يؤمن مع بازين أن الفـن ليس الا « محـاولة التنفس فى عالم يستحيل استنشاق هوائه » (٢) ٠ فاليأس ليس الأرض التى ينمو عليها تصـويره ، وهذا هو الفـاصل الأســاسى بينـه وبين الفن التجريدى ٠

لا يعتبر بيكاسو فنه وسـيلة للهـروب من العـالم الواقعى بدعوى الاستبطان الروحى ٠ فهو متفتح للحياة ، غنى بالخبرة التى اكتسبها ، ولا يتردد فى أن يبدأ مرحلة كلاسيكية فى أعماله ، على أثر رحلة الى ايطاليـا ، صحبه فيها جان كوكتو فى عـام ١٩١٧ ليصور ديكورات أحد باليهات دياجيلييف ٠

---

(١) كاندينسكى ، عن الروحانية فى الفن٠

(٢) بازين ٠ ملاحظات حول التصوير في الوقت الراهن ٠

وتذكرنا الصور التى رسمها لسترافينسكى ولماكس جاكوب، بنقاء رسوم أنجر • ويبدو أن العزلة التى فرضتها عليه حرب ١٩١٤ ــ ١٩١٨ ، ودفعته الى التقليل من التصوير للاهتمام بالبحث عن اتصال مباشر ووثيق بالناس والأشياء • فالايماءات المؤثرة للأيدى فى لوحات مرحلته الزرقاء ، تبحث بحرارة عن وجود الأشياء وعن دفء الأحياء ، وتوحى خطوطها بالابتهال أو الملاطفة ، وهى ترمز الآن لموقفه الحالى : انها وسيلة متاحة له يحقق بها التوافق العريض مع العالم وتحرره من عذابات الوحدة • لقد واجه بيكاسو مراحل البحث ، بما تتضمنه من احتمالات الانعزال وعدم الفهم ، فى لحظات يقظته التامة •

وغداة الحرب ، عادت مرحلة الهدوء والصفاء عند بيكاسو ، فاعتمدت أعماله على القيم التى أرستها التقاليد العريقة • على أننا لسنا هنا بصدد تراجع أو تقهقر أو مجرد محاكاة للماضى • فقد نهل بيكاسو من منابع الماضى متسلحا بثراء وقوة تجاربه السابقة. فعندما صور « الفلاحين النائمين » فى عام ١٩١٩ ، لم يقدم لنا عملا على غرار أنجر بالرغم من أن المضمون يذكرنا « بالحمام التركى » لأنجر ، بل قدم عملا أقرب الى مايكل أنجلو ، بعد أن بلغ أوج القسوة والعنف • ففى هذه السنوات رسمت فرشاته أعدادا كبيرة من المردة والعمالقة كأن جذورها تضرب فى الصلصال والصخر • وهو لا يتخلى عن هذه الأشكال الا ليعبر عن الايماءة الانسانية للحب والحنان فى عدد كبير من لوحات « الأمومة » المنتمية لهذه المرحلة •

ويشبه هؤلاء العمالقة آلهة وثنيين خرجوا من الأرض بعنفوان ونزوة الحيوانات الأسطورية الهائلة •

على أنه من العبث أن نبحث عن « تطور » عند بيكاسو فى

هذه المرحلة الكلاسيكية • فكل أعمال الخلق تبدأ عنده من مركز واحد ، ولذا فمن الممكن أن تتعايش معا وسائل تعبير مختلفة بل متعارضة لأعمال مرحلة واحدة •

ولا نستطيع أن نتحدث ، سواء بالنسبة لهذه المرحلة أو لغيرها، عن التناوب فى أعمال بيكاسو• فالمظهر الكلاسيكى أو البناء التكعيبى ، أسلوبان للتعبير عن الضرورات الانشائية نفسها ، الخاضعة تارة لقوانين التشكيل وحدها وتارة أخرى لقوانين الطبيعة•

فالفنون التشكيلية تتأرجح دائما بين قطبين : المحاكاة والموسيقى • ويتجاذب الفن ، الايهام من ناحية ، والتجريد من ناحية أخرى • وقد عمل بيكاسو دائما على الحفاظ على التوازن بينهما • والتكعيبية عنده لاتلغى الأشياء ولكنها لاتخضع فى الوقت نفسه لعبوديتها •

وهنا أيضا تحتفظ بقيمتها الدروس المستفادة من الكلاسيكية: فعظمة الأعمال الكلاسيكية لا تكمن دائما فيما تمثله • والا فكيف نستطيع أن نفسر تأثر من ليسوا مسيحيين بأعمال تتعرض لمواضيع دينية بحتة ؟ ولنتجاوز مثلا عن لوحة لروفائيل تمثل العذراء ويسوع الطفل ، لأن أى شخص يتأثر ، بصرف النظر عن عقيدته ، بهذه الأمومة الانسانية • ولكن كيف نفسر انفعالنا بأعمال الجريكو وهو يعبر عن الجو الروحانى للقديس يوحنا الصليبى أو القديسة تريزا دافيلا، بالأضواء الباهتة والومضات المائلة للزرقة وبالتقاطيع البارزة والأشكال الممزقة ، مع أننا أبعد ما نكون عن الصوفية ؟ ما كان من الممكن أن يحدث ذلك لولا الاحساس بالوجود الانسانى فى هذه اللوحات ، ولولا تواجد لغة تشكيلية قادرة على التأثير علينا بغض النظر عن موضوع اللوحة •

ويمكننا أن نقدم الملاحظة نفسها على أى عمل آخر خــلاف النموذجين السابقين اللذين يتناولان حالات متطرفة، مثال ذلك لوحة « عنزة أماألتيه » لبوسان أو « استسلام مدينــة بريدا » • فالحــدث الذى تحكيه اللوحة الأخيرة لا يثير عاطفتنا ولا يهمنا فى شىء ، سواء بسواء مثل اناء للفاكهة رسمه سيزان ، أو كيس دخان لبيكاسو •

والواقع أن هذه اللوحة تسحرنا لاعتبارات مستقلة تماما عن موضوعها • وقد يحكى لنا الموضوع المرشد المرافق لنــا فى المتحف فلا يثير فى النفس سوى الملل • ولو أنى أردت التعرف على الحدث لاستطاع أقل المؤرخين شأنا أن يقدم لى اجابة أفضل من اجابة أكثر الفنانين عبقرية •

وقد يساهم النموذج أو الحدث فى التعبير الى حــد أو آخر عن الصفات الجمالية للعمل ، ولكن اللوحة تعتمــد أســاسا على هــذه الصفات الجمالية • فهى التى تهيمن على التأثير الذى تمارسه اللوحة وتحركه فى نفوسنا ، حسب تعارضات وتآلفــات الخطوط والزوايا والألوان والتدرجات ، وحسب ايقــاع مراكز القــوى والتمــاثل ، وحسب المسيرة التى تفرضها على العين بأن تهيىء لها لحظات الراحة والمفاجأة •

وأعمال بيكاسو المسماة كلاسيكية هى أيضا شديدة التنوع : رسوم تحمل طابع أنجر (من عام ١٩١٥ حتى ١٩٢٠) ووجوه ذات أحجام عملاقة وخلفها سماوات زاهية (من عام ١٩٢٠ حتى ١٩٢٣) وأناقة ناعمــة فى الأعمال المصــورة بلون واحد والتى أوحى بها التصنع الشائع فى القــرن الســادس عشر ، ومن أمثلتها لوحــة « الجميلات الثلاث » •

غير أن التنوع فى انتاج بيكاسو فى هذه المرحلة يتعـدى الى حد كبير تلك النماذج الكلاسيكية المتشعبة ٠

فهناك أولا اصرار من جانبه على تصوير أكثر من حدث فى آن واحد ، وهو أمر مثير للحيرة لأنه من القـواعد الثابتة فى أعمـال بيكاسو ٠ والى جانب ذلك فان انتاج هذه المرحلة الممتدة بين ١٩٢٥ الى ١٩٣٥ ، يواكبه تيـار خفى من الثقـة والسـعادة ، يتمثل فى الزخارف البديعة المبرزة بخط أسود كأنه الرصاص المصبوب حول الزجاج المعشق ، يحدد المنحنيات الشهوانية الجـذابة كما نرى فى لوحة « الحلم » (١٩٣٢) وفى «طبيعة صامتة فوق منضدة مستديرة» (١٩٣١) و « الفلاحة والسلم » (١٩٣٣) حيث تبدو الأضواء كأنها صادرة من خلف اللوحة ، مثل ألوان الزجاج المعشق ٠

ولوحات العمالقة مشـكلة بأسلوب كلاسيكى وبأقل قدر من التشويه ، وهى تعاصر أعمالا أخرى ألوانها زاهيـة معالجة بلا بروز وبواسـطة مسطحات هندسـية صغيرة ، كما نشـاهد فى لوحـة « ايطالية » (١٩١٧) أو فى التكوينات التكعيبية النموذجية فى «ثلاثة أقنعة موسيقية » (١٩٢١) التى تعتبر من آيات التكعيبية التركيبية ٠

ولا يمكننا أن نتكلم أيضـا بخصـوص المرحلة الجديدة ، عن فترة سـيريالية عند بيكاسـو ، فهو لا يخضع للمؤثرات الا بقـدر ما تستدعيها أو تحفرها بخطوط غائرة ، ضرورة داخلية ٠

يمجد السيرياليون اللاوعى لأنه فى رأيهم ، حقيقة عليـا كما يستغلون المصـادفات والتواردات اللامنطقية الناتجة عن التهيؤات والهذيان والأحلام ٠ أما بيكاسو فأبعد ما يكون عن كل ذلك ٠

بل اننا نلاحظ ، على العكس ، فى المرحلة التى تبدأ عنده فى

غضون عام ١٩٢٥ ، بعد انتهاء المرحلة الكلاسيكية والتكعيبية فى الوقت نفسه ، أنه يولى اهتمـاما كبيرا فى أعمـاله الفنية لنبضات الجنس القوية وللرغبة وللغضب ٠

وهناك عدد من لوحات الطبيعـة الصامتة ، تعتبر من أجمل ما صور فى هذا المجال وهو يعالج موضوع المرسم ٠ فكأنه يعبر هنا عن لحظات الانطـواء على النفس للعـكوف على العمـل الذى يسـبق الانطلاقة الجديدة ٠ وهذه اللوحات بمثابة « مركب » من اكتشافاته السابقة ٠ ففى « طبيعة صامتة مع رأس قديمة » (١٩٢٥) نجد فى آن واحد الوجه الصافى تماما فى وضع جانبى ، والقناع نفسه فى وضع مواجه ، وتكويننا ينتمى الى التكعيبية التحليلية يضم قيثـارة مصورة بأسلوب واقعى تماما ، وأشياء أخرى محورة الى حد كبير : كل ذلك دون أن تفتقد على أى حال وحدة المجموع وتناسقه ٠

ومع لحظات الانصراف الى التفكير الهادىء ، ظهرت الوحوش وتكاثرت وكأنها تولدت عن غضب يائس لا يخفف منه سوى ضرب من المزاح العنيف ٠ ويقول تريسـتان تزارا : « اننـا سنسىء فهم بعض المبالغات والتدميرات التى يفرضها بيكاسو على رؤيته للأشياء والكائنات ، ما لم نأخذ فى اعتبارنا دعابته المأخوذة جزئيا من كل من ألفريد جارى وجويا » ٠

ومن منجزات بيكاسو المميزة لأعمـاله فى هذه المرحلة لوحة « مستحمة جالسة على شاطىء البحر » (١٩٣٠) ، فهى عبـارة عن امرأة آلية تلتهم الرجال ، رأسها على شكل كماشة ، تذكرنا بطرحة الراهبة وبالأسطورة التى ترمز اليها هذه الآلة الميكانيكية النسائية المكونة من ثديين وظهر وساعدين ٠ ومع ذلك فهى تعبر ، بالرغم من

الخوف الذى تثيره فى النفس ، عن راحة متراخية ينعم بها هذا الكائن المشوه ، وذلك بفضل الخطوط الرئيسية والألوان الرقيقة من مغرة ذهبية ورمادى مائل الى البنفسجى ٠

ومنـــذ هذا الوقت سيطر موضـــوعان على أعمـــاله : الحـــركة والكائنات المشوهة ٠

ولوحـــة « الرقص » فى عام ١٩٢٥ بداية لانطلاقة جـــديدة ٠ فالأجسام هنا ليست سوى دلالات تشير الى حركة يتزايد احتدامها المجنون : فالراقصة القائمة جهة اليسار تتجاوز بمراحل الجســـارة التشكيلية التى نشاهدها فى «آنسات آفينيون» بانثناءاتها المتهالكة وأسنانها الأشبه بأسنان الغولة ، وبقناع وجهها المتشنج ٠

وتنطبق على هذه المرحلة بالذات ، أكثر من أى مرحلة أخرى كلمة بيكاسو : « لوحاتى مجموعة من التدميرات » ٠ فهو يصب جام غضبه على الأشكال العادية الموجودة فى الكون ٠

وجدير بالملاحظة أنه خصص فى هذه المرحلة بالذات سلسلة من اللوحات ل « التحفة المجهولة » لبلزاك ، كأنه يتآخى مع عذابات الأستاذ « فرينوفر » العجوز الذى « وصل الى حد الشك فى موضوع أبحاثه من فرط استغراقه فيها » على حد قول بلزاك ٠

غير أنه ينعم بلحظة هدوء فى لوحات كلاسيكية فى أسلوبها ، صور فيها « التحولات » لأوفيد فى عام ١٩٣٠ ٠ وموضوع التحولات يميز احدى مراحل نشـــاطه الفنى ٠ انه عصر الكائنات المشـــوهة المجنونة التى تتولد فى خضم الآلام والغضب ٠

ولكن بوسع كل شىء أن يتغير تماما لتنمو الأشـــكال بغزارة وافرة ٠ فالزوائد الفطرية والالتواءات اللاممكنة تتحدى على الدوام

علم التشريح وقوى الطبيعة ولكنها تخضع دائما لقانون ارادة البناء الذى يضفى على المجموع وحدة حية ذات شمول عضوى ٠

ويعاصر هذا الانتاج ، أعمالا تتميز بصفائها التام ٠

فنجد الاحساس نفسه بالعذاب وبالبشاعة والألم فى تأملات بيكاسو حول أفظع عمليات الصلب، كما وردت فى اللوحة الرئيسية لخلفية مذبح ايسنهايم الذى رسمه ماتياس جرونفالد ٠

حرص بيكاسو على نسخ أعمال الأساتذة الكبار أو راح بالأحرى ، يتأمل أعمالهم وفرشاته فى يده : فقد أعاد رسم أعمال لكراناش وألجريكو وبوسان وفيلاسكيز وديلاكرو وكوربيه ٠ على أن استهلاله هذا الاتجاه بلوحة تمثل جبل الجلجلة (الجماجم) له مغزى خاص٠ فهذا الاختيار يفصح عن حالة الاضطراب الداخلى التى كان يعانيها ٠

وقد بلغت هذه المرحلة الذروة النهائية أيضا بلوحة «مصارعة المينوطور » فى عام ١٩٣٥ ٠

ويبدو أن بيكاسو أقام بهذا العمل أكبر أسطورة فى حياته الخاصة وفى عصره ٠

يجب أن نقول أولا رأينا فى التفسير الذى قدمه التحليل النفسى ، على لسان كورت سيكل ، فهو يرى ، كاستمرار لأفكار الدكتور يونج ، أن هذه اللوحة وسيلة للتسامى بالغريزة الجنسية: فالالتقاء الرمزى بين قوى النهار والنور وبين عالم الظلام المقبور ، والمواجهة بين العنصرالنسائى المتمثل فى المرأة الماتادور ذات الثديين العاريين وبين المينوطور الممثل لقوى الظلام والدم ، واصطدام الأخير بلا جدوى بالشمعة التى يحملها الطفل الذى يرمز الى الحب الأسمى،

كل ذلك تعبير عن « عمليـة الخلق النـاتجة عن التزاوج الأبدى بين النور والظلمات فى روح الانسان » • وأيا كانت الدوافع الغريزية المحركة لنشاط الفنان ، فمن المناسب أن نذكر مرة أخرى أن العمل الفنى ليس مجرد محصلة وأنه لا يمكن اختصـاره الى عمليـة جمع للقوى المكونة لها •

والتفسير الاجتماعى لا يكفى هو أيضـا • لا شك أن بيكاسو أدرك منـذ عام ١٩٣٣ ، مع مجىء هتلر الى الحـكم ، المخاطرة التى يتعرض لهـ العـالم فى هذه المعـركة وأحس بأن الوقت قد حان لاعادة النظر بمزيد من التمعن لا فى التقـاليد والقيم التشـكيلية فحسب ولكن فى نظام العالم وفوضاه الشاملة ، مما دفعه الى الوعى بمغزى الحياة والتاريخ • ويحكى كانويلر أن بيكاسو كلمه فى عام ١٩٣٣ أمام لوحة « قسم الاخوة هوراس » عن تصوير لا يقدم اجابة على القضايا الشخصية المتعلقة بالكفاح منأجل رؤية تشكيلية جديدة فحسب ، بل يجيب أيضا عن القضايا المؤرقة التى يواجهها الناس جميعا •

على أنه من الخطأ أن نتصور أن لوحة « مصـارعة المينوطور » ترمز الى معركة الحرية ضد الفاشية •

فالرسم أو التصوير عنـد بيكاسو لا يحاول أن يحيلنـا الى مفهوم يتخفى وراء اللوحة ، أو يرمز اليه بالتجريد كائن مهجن له رأس فيلسوف ويد مصور تطلق باقة من الخطوط والألوان للاشارة الى فكرة • فالمعنى المقصود ينتشر على مسطح اللوحة عند بيكاسو ، والفـكرة لا تسبق المعنى ولا ترتفع عليه ، لأنهـا جزء لا يتجزأ من الخط أو اللمسة •

فالمينوطور لايشير الى القلق ولكنه القلق نفسه • وقوى النور التى يدوسها بقدميه ويصطدم بهـا لا يشير اليهـا كل من الطفل والزهور والضوء بل تتجسد فى كل أولئك ولا يمكن فصلها عنها تماما كما لا يمكن فصل الروح عن الجسد •

ولذا نقول ان لوحةصراع المينوطور أسطورة، أى فكرة عظيمة حية وفريدة ، لا ترمز لحالة نفسية معينة أو لوضع اجتماعى محدد، بل هى خلق تشـكيلى يحمل فى ذاته قوته المثـالية وأخلاقيـاته الذاتية •

***

اشتعلت النار فى أسـبانيا مع حلول عام ١٩٣٦ ••• ومرة أخرى احتل « الضد » المقدمة • على أن الطفرة الجدليـة التى حققها بيـكاسو فى هـذه المرحلة تفوق كل الطفرات السابقة • كان قد تلمس حتى ذلك الحين نبضات عصره العميقة ، بالاحساس الغريزى الدفين لكل فنان عظيم ، وترجم كل ذلك فى سلسلة من الثورات • أما القضية التى أثارتهـا حرب أسبانيا ، وطن بيكاسو ، فمـا كان يستطيع أن يجيب عليها برؤية تشكيلية جديدة فحسب • لا شك أنه كان من المحتم أن يعبر بالتشكيل عن الغضب والحب ، وعن القلق واليقين • غير أن التزامه التام ، ككائن وانسان، لا كمصور فقط . أصبح مطلوبا الآن حتى تكون أعماله فى مستوى الأحداث •

كتب فى ذلك الوقت الأديب الـكاثوليكى جوزيه برجامين ، يتنبأ : «أعتبر أعمال بيكاسو حتى الآن مقدمة لأعماله فى المستقبل» •• فحربنا الحالية من أجل استقلال أسبانيا ستمنح بيكاسو الوعى الكامل بعبقريته التصويرية والشاعرية الخلاقة تمـــاما كما أمدت حرب أخرى جويا بنفس الوعى » •

وبالفعل ، اقتفى بيكاسو أثر جويا فرسم أيضا « كوارث الحرب » فكانت بمثابة قرار الاتهام الأكبر الذى سماه « أحلام وأكاذيب فرانكو » ثم صور لوحة « ظهر مايو » ومن بعدها « جرنيكا » ·

وفى عام ١٩٣٦ سافر بول ايلوار الى أسبانيا ليفتتح معرضا لبيكاسو فى برشلونه ، وهو أول معرض له منذ عام ١٩٠٢ · وقال ايلوار بعد عودته ، معبرا بكلماته عن شعور بيكاسو : « حان الوقت الذى أصبح فيه من حق الشعراء ومن واجبهم أن يؤيدوا كل ما ينبض بقوة فى حياة الآخرين ، فى حياة الجموع » · ونشر ديوان « العيون الخصبة » وكانت لوحاته بريشة بيكاسو ·

حدد بيكاسو موقفه علنا منذ اليوم الأول · وكان أنصار فرانكو قد أشاعوا أنه قد انضم اليهم، فكتب بيانا نشر فى نيويورك بمناسبة معرض المصورين الجمهوريين الأسبانيين ، جاء فيه : ان « صراع أسبانيا ، معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية · لقد كانت كل حياتى ، كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن · فكيف يمكن أن يتصور أحد ولو للحظة واحدة ، أنى أتفق مع الرجعية ومع الشر ؟ » · وأعرب عن سخطه على « الطغمة العسكرية التى أغرقت أسبانيا فى بحر من الآلام ومن الموت » · وأضاف فيما بعد قائلا : « لقد آمنت دائما ، ومازلت أومن أن الفنانين الذين يعيشون بالقيم الروحية ويعلمون بها لا يستطيعون ، ولا ينبغى لهم ، الانعزال عن الصراع الذى يتهدد أعظم قيم الانسانية والحضارة » ·

وعينته الجمهورية الأسبانية مديرا لمتحف برادو وكلفته

بزخرفة الجناح الأسباني فى معرض باريس الدولى لعام ١٩٣٧ ٠ وقد استجاب بيكاسو فكانت لوحة « جرنيكا » ٠

استخدم بيكاسو هجوم طيران هتلر وفرانكو على مدينة جرنيكا الصغيرة فى اقليم بسكاى يوم ٢٨ ابريل ١٩٣٧ ، موضوعا للوحته دون أن يحكى الأحداث ، بل انه استبعد من لوحته كل رواية ولم يستخلص سوى الاهانة التى توجهها الفاشية للانسان٠ وقدم ما يشبه الصورة الأسطورية لعصرنا فى لوحة ارتفاعها ٣٫٥٠ من المتر وعرضها ٧٫٨٠ من المتر ٠

ومرة أخرى نكرر : اننا لسنا بصدد عمل رمزى بل بصدد أسطورة ٠ فالمغزى لا يرد من خارج اللوحة ولا يمكن تلخيصه فى خطاب ، ولكنه يؤلف مع الشكل كلا واحدا لا يتجزأ ٠ كان لا بد وأن تكون الألوان آلاما، وأن يكون الخط أهوالا أو غضبا، وأن تكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته ادانة وصرخة يطلقها الانسان ، الانسان المنتصر حقا ٠ .

واللوحة مشهد لمذبحة ، مشهد بالمعنى الحقيقى للكلمة ، مثل المشهد الذى ترتفع أمامه الستارة ، ولكنه يسمو على الحكاية المروية أو على الخصوصية ، شأنه فى ذلك شأن الأساطير القديمة العظيمة٠ فنحن لسنا بداخل بيت أو خارجه ، والضوء لا هو ضوء نهار أو ليل ، لا يمكننا أن نقول ان خطوط الضوء الباهتة التى تبرز تفاصيل المذبحة ، هى أشعة الشمس أو انعكاسات للحريق أو لمخروط ضوئى يرسله مصباح ، أو الوضوح المخيف الذى تسكبه النظرة الثابتة على الأشياء ٠

لسنا بصدد تصوير لقصة ٠ والأشلاء الممزقة والمشوهة ، تخلط ببشاعة الأشكال الانسانية بالأشكال الحيوانية ٠ وصرخة

المرأة الواقفة الى اليسار وهى تحمل طفلا ميتا بين ذراعيها ، ليست صرخة أم معينة ، بل رمز عالمى لآلام الانسان ٠ وقبضة يد المحارب المحتضر المضمومة على حطام نصل سيف وسط زهور هشة لا تفنى أبدا ، هـذه القبضة لا تعبر عن الهزيمة بل عن عزم لا ينطفىء على البقاء والانتصار ٠ وينطبق الأمر نفسه على الصهيل الرهيب للجواد المحتضر ، وقد ظهر جانباه الممزقان بكل مساحتهما عن طريق حيلة من منظورات عديدة ، كما ينطبق أيضا على صرخة الاحتضـار التى تطلقها امرأة أشبه بشعلة متأججة تسقط فى فراغ ، وعلى اندفاعة امرأة أخرى ينثنى جسدها كأنه علامة استفهام حية ، وقد اختلطت عيونهـا بالدموع ٠ فكل شكل من أشكال الألم أو الفزع ، يشبه الجسم الذى يستبد به ويجرده من الانسـانية ويفسخ أوصاله كأن الحرب ليست فوضى مؤقتة بل انها ، على حد قولهم (١) ، اعتداء على قانون الأشياء ، يواجه الحيـاة بنقيض للطبيعـة ويتميز ببشـاعته وتشـويهه لها ٠ ونجد هنا تفسيرا وتبريرا ، بأثر رجعى للازدهار الغريب لمرحلة الكائنات المشوهة٠ فكأن هذه الكائنات كانت حدسا وصرخة تنذر بالهجوم العام للقوى اللاانسانية ٠

ويخضع كل من المنظور والاضـاءة هنـا لقانون الحد الأقصى من الفعالية ٠ فالأضواء والظلال لا تنبع من أى مصدر طبيعى ، بما فى ذلك المصباح الكهربائى الأشبه بعين تلقى نظرة بلهاء على المشهد٠ ولا تبرز بضوئها القاسى سوى الأشكال الحية المثخنة بالجراح ٠ أما الخلفيـة فبلون الرماد والـكفن والـكابوس ، وهى تستبعد كل ما يصرف أنظارنا عن الصدمة المأساوية الكبرى ٠

---

(١) رينيه برجيه ، اكتشاف التصوير ، ص ٣٥٤ ٠

ويبدو المنظور هنا خاصا بكل شيء على حدة ، فكل شكل يحمل فى طياته حيزه الخاص ويبسطه كل مرة حسب قانون جديد تماما كما تتفتح كل زهرة بطريقتها الخاصة • وهكذا يضفى كل شيء أقصى قدر من الكثافة على هذا النوع من الألم أو البؤس المتفجر من اللوحة •

غير أن هذه المذبحة وتلك الفوضى الشاملة لا تثير فينا الاحساس بالهزيمة أو باليأس وذلك بفضل التعبير الشكلى وحده •

وهنا يقوم التحكم فى التكوين بدور حاسم • فاليقين بانتصار الانسان لا يتولد عن أحد التفاصيل ، ومنها مثلا وجه امرأة فى وضع جانبى أشبه بشعلة تنطلق من النافذة وتصوب نارها نحو ثور لا يهتز ولا يتأثر ، بل ينبع هذا اليقين من التركيب العام للوحة التى تفصح عن الوجود الشامل للانسان الخلاق والمنظم ، عن وجود الفنان ــ الشاعر المتفوق على تقلبات الأحداث وعلى المجزرة •

وكأن هذه اللوحة مقسمة الى ثلاثة أجزاء : مصراعين جانبيين ومثلث كبير متساوى الأضلاع يتوسطهما ، وتحتل الشعلة قمته • وتترادف داخل هذا المثلث المحدد ، الألوان السوداء والبيضاء والرمادية ، كما تترادف الخطوط المستقيمة والمنحنية معا فتخلق ايقاعا يشمل اللوحة بأسرها • ويجسد الى حد ما ، التنظيم المهيب للجموع ، سيطرة الانسان على الفوضى وانتصاره على البشاعات •

ومن الخطأ أن نقول ان هذا العمل وأمثاله لا يصل الى مدارك الجماهير • والواقع أن هذا الفن لا يمتنع الا على أولئك الذين

يريدون تفصيص كل شيء على حدة • وحتى لو لم نحلل تفاصيل بناء اللوحة وفراغاتها وتوزيع الألوان التى تسيطر عليها تدرجات الرمادى الدقيقة ، فان الانطباعة الشاملة والمحركة للعواطف من خلال هذا العمل ، فى متناول الجميع بشكل مباشر • والادعاء بأن المستوى الأدنى للفن والواقعية المسرفة فى السطحية هما الأقرب وحدهما الى التذوق الشعبى ، يعنى أننا بصدد مفهوم للفن يحتقر الشعب •

طغت القتامة على ألوان بيكاسو مع نشوب الحرب الأسبانية، تماما كما اغبر الأفق أيام الشؤم هذه • ويبدو ان العالم بدأ يعانى من التقلصات ، ويتفكك مع تصاعد قوى الفاشية والحرب • وتشهد لوحات ورسومات بيكاسو على هذا التقلص وعلى ذلك العالم الممزق وعلى البشرية المشوهة بعد تجريدها من الانسانية• كان بوسع بيكاسو أن يقول : « أنا لم أصور الحرب ، لأنى لست من هذا الصنف من المصورين الذى يبحث عن موضوع مثل المصور الفوتوغرافى • ولكن لا شك فى أن الحرب متواجدة فى اللوحات التى صورتها آنذاك • وربما أثبت أحد المؤرخين فيما بعد أن تصويرى تغير بتأثير من الحرب » •

على أن الانسان ليس بحاجة لأن يكون مؤرخا أو ثاقب البصيرة لكى يلاحظ الأخدود الأسود الذى حفرته الحرب فى أعماله •

١٩٣٧ : من أى نظرة داخلية لبلاده ، أسبانيا المعذبة ، تولدت لوحة « امرأة تبكى » ؟

١٩٣٩ : ألا نرى فى لوحة « القطة والعصفور » وفى أسلوب تصويرها ، رمزا للقسوة التى أصبحت قانونا يحكم العالم ؟

١٩٤٠ : ليست هناك أى لوحة تاريخية تستطيع أن تعبر عن بشاعة الاحتلال النازى وانتصار الحيوانية ومعاداة البشرية بقدر ما عبرت عن ذلك الوجوه المشوهة المصورة فى رويان فى يونيو سنة ١٩٤٠ • والحق أن الواقعية الفوتوغرافية كانت كاذبة فى ذلك الوقت لأن الجيش الذى دخل المدينة فى مواكب الاستعراض العسكرى كان لا يزال يتملق وينافق قبل أن يسفر عن وجهه الحقيقى •

وفى هذه المرحلة نفسها ، صور بيكاسو « امرأة عارية تمشط شعرها » ، وهو موضوع قد يبدو تافها ، ولكن ليس هناك ما يفصح عن مأساة اندحار الانسان بقدر ما أوضحت هذه اللوحة •

يعبر تصوير المرأة عند بيكاسو أحيانا عن رقة محببة الى النفس ، كما ينتزع فى حالات أخرى صرخة استبشاع تخرج من القلب • وجدير بالملاحظة أنه عبر من خلال ملامح المرأة المستميتة والمثيرة للقلق ، عن رؤياه البشعة التى لا تحتملها العين تماما كما جسد الاغريق القسوة والعنف فى الأرينيه •

ولكن عندما تصبح مهمة التصوير التعبير عن موقفنا تجاه العالم، فكيف نصور رمز ربات الغضب الدمويات فى عصرنا ، بحيث تكون طبيعتها أبشع مما اكتشف باسكال وأكثر فسادا مما تراءى لبودلير ؟ وما هى الخطوط القادرة أكثر من غيرها على التعبير عن أيام أورادور وأوسفيتش لنصرخ بالجنون والغضب ؟ ان التمادى المجنون لا يعبر هنا الا عن حكم صادر ضد التعقل • فالتمسك بالعقل يكون فى هذه الحالة ضربا من الجنون • ويمكننا أن نكرر هنا كلمات جويا التى فسر بها المخلوقات الغريبة التى جاد بها خياله وسخطه : « الحلم الحقيقى يولد الكائنات المشوهة » •

ولا شـــك أن بيكاســـو كان يشعر بالأحاسيس نفسها التى عبر عنها أراجون بالكلمات التالية فى الفترة نفسها :

أكتب فى بلاد عاث فيها الطاعون
وكأنها كابوس لجويا لا يزال يرزح
أنا أكتب فى بلاد شوه الدم وجهها
لم تعد الا ركاما من آلام وجراح
سوقا حاوطتها الرياح وأمطرها البرد
أنقاضا تمرس الموت بأشلائها ٠
أكتب فى بلاد يسلخها الجزارون
وأرى منها الأعصاب والاحشاء والعظام
وأرى أخشابها تحترق مثل المشاعل
والنار تلتهم السنابل ، فوقها طير يفر
أى حديث عن الزهور تريدون منى ؟
أى كتاب لا يصرخ كل سطر فيه ؟
كلما تغنيت بالطير وبالشرانق
أو بالصيف يذبل فى النبات الجنى
كلما تغنيت بالرياح أو بالورود
تحطم طربى واستحال الى أنين ٠

***

وجاء التحرير فى أغسطس (١) ، وأصـــبح لتاريخ اعمــال

---

(١) عام ١٩٤٤

بيكاسو نفس ايقاع الأيام المشهودة فى تاريخ البشرية ، ذلك أن سيرته لا ترتبط بالفن المعاصر فحسب بل بتاريخ عصرنا بأسره ٠

ويعى بيكاسو ذلك تماما : « لقد أثبتت لى سنوات الاضطهاد أنه يتعين على ألا أكافح بفنى فقط ولكن بكل كيانى » ٠ وأكد بقوة : « ماذا تظنون فى الفنان ؟ رجلا أحمق لا يملك سوى عينين اذا كان مصورا ، وأذنين اذا كان موسيقيا ، وقيثارة فى كل طبقات القلب اذا كان شاعرا ، أو حتى عضلات فقط اذا كان ملاكما ؟ لا انه على العكس من ذلك ، كائن سياسى دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكل بها جميعا سواء كانت أحداثا تمزق القلب أو أحداثا رقيقة أو مثيرة » ٠

والحق أن بيكاسو أحس دائما وبعمق بالفقر وبالاهانة وبطبيعة الانسان ابتداء من رسوم العميان ومتسولى برشلونه والبهلوانات الحزانى والأمهات ، حتى الاحتجاج الانسانى العظيم المتمثل فى لوحة جرنيكا ٠ غير أن الجديد عند بيكاسو الآن ، ليس مجرد التضامن مع الناس فى أفراحهم أو بؤسهم بل التضامن معهم فى الكفاح ٠ والجديد أيضا أنه أصبح واعيا تماما بأن المصور الثورى الحقيقى لا يكون ثوريا لأن تصويره موجه ضد نوع آخر من التصوير بل لأنه موجه ضد الأوضاع وضد العالم الناتج عنها ٠ لقد أدت جدلية التمرد التى تكلمنا عنها فى البداية الى ثورة حقيقية ٠ ولا يعتبر ذلك تحولا عند بيكاسو بل استكمالا ، وقد أعلن بنفسه : « ان انضمامى الى صفوف الحزب الشيوعى استمرار منطقى لكل حياتى ولكل أعمالى ٠ وانى لفخور بأن أقول : لم أعتبر التصوير فى يوم من الايام مجرد فن للترفيه أو للتسلية ، لقد أردت أن أتوغل أكثر فأكثر فى تفهمى للعالم وللناس ، بالرسم

والألوان ، لأنها أسلحتى فى هذه السبيل » • وأوضـح بجلاء أن « التصوير لم يخلق لتزيين الحجرات • انه سـلاح حربى هجومى ودفاعى ضد العدو » •

لقـد انضم بيكاسو للحزب الشيوعى الفرنسى باسم مبادىء ماضيه الذى يفخر به، ولم يفعل ذلك لكى تتطابق أفكاره السياسية مع عمله الفنى ولكن لأن المسيرة الحتمية لأعمـاله كانت لا بد أن تقوده الى ذلك الطريق • لقد أصبح شيوعيا من أعماق كيانه ، لأن تعمقه فى تمرداته كفنان ، جعل ايقاع حياته منسـجما مع ايقاع حركة التقدم فى العالم • فقـد التقى بالحركة الصاعدة لعصرنا من خلال مضيه فى طريقه الخاص الصاعد • وقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله : « لقد سرت الى الشـيوعية كما يذهب المرء الى مورد الماء » •

وقامت ضجة هائلة ، وعبر نقاد جهـلاء المحيـط الأطلنطى ليسألوه : هل يجبره هذا الانتماء على تغيير أسلوبه فى التصوير ؟! كأن الاشتراكية تحتاج ، فى البلد الذى نشأت فيه مدرسة التصوير الباريسية ، الى من يعبر عنها بأسلوب سان ــ سوبيلس ، أو كأنها تطالب مصوريها بالعودة الى عهود جروز أو دافيد أو كوربيه ، أو الى أى عهـد من عهـود تطور الواقعية البرجوازية ، وتلح عليهـم ليعملوا فى تجاهل تام لوجود سيزان أو ماتيس أو التكعيبية !

ان الالتزام الوحيد الذى يمكننا أن نطالب به المصورين هو أن يكونوا مصورين ، أى أناسا قادرين على اكتشاف أنواع التشكيل المناسبة للتعبير عن زمننـا • وهذا لا يسـتلزم اطلاقا التصوير بأسلوب بيكاسو ، وبالأحرى بأسلوب القرن السابع أو الثامن أو التاسع عشر • وربما فسر كبار الفلاسفة وعلماء الجمـال الماء بالماء

فقالوا لنا : « التصوير في الوقت الحاضر ليس تصوير الماضي لا في مواضيعه ولا في أسلوبه » •

أما الجديد في الخلق الفني لبيكاسو بعد أن أصبح شيوعيا فهو أنه مكافح من أجل البهجة سواء في حياته أو في تصويره •

كان هذا المصور يلح في التعبير ، بايماءات الأيدي المبتهلة ، عن الحاجة الى وجود والى دفء انسانيين • وها هو يدرك الآن أنه لم يعد وحيدا : « كنت أتوق لأن يكون لى وطن ، وكنت دائما من المنفيين • أما الآن فلم أعد كذلك » وقال وهو يتحدث عن لانجفان وجوليو كورى واراجون وايلوار ، رفاقه في الحزب : «لقد عدت من جديد وسط اخوتى •• الذين أكن لهم كل احترام ، انهم أكبر العلماء وأكبر الشعراء ، عدت لكل الوجوه الجميلة للثوار التى رأيتها في أيام أغسطس » •

عادت مرة أخرى أيام الحياة ونشوة الحياة • ويبدو أن بيكاسو اكتشف آنذاك في كل شيء الاشراقة والابتسامة التى تشف في نفسه ، حتى في أبسط الأشياء وأكثرها شيوعا • ففى لوحة « طبيعة صامتة لكسارولة مطلية بالميناء » تكتسب شطفات البللور المكعب لون السماء وتنسجم منحنيات الدورق مع حافة المنضدة المعقوفة ، لتصل باللهب الى قمة عقد • ويلتقى مخروط ظل العقد مع قوس هابط • وتلمع النشوة الجديدة في هذه الأشياء البسيطة المفردة مثل الزجاج المعشق •

و « المرأة الزهرة » تتمايل على غصنها بعيون أشبه بعيون أطفال ، بوريقاتها وأوراقها وثمارها •

أما منظر « مينرب » فيبدو كأنه رسوم لديكور باليه مرح ، تشع خضرته بالضياء •

وتأملاته ســـاحرة فى لوحة « داود وبتســـابيه » لكرانش بزخارفها المتشابكة • وتأملاته فى « الحفل الصاخب » لبوسان عبارة عن احساس بنضج الحياة •

وهناك عمل واحد يلخص كل النشــوة التى نصادفهـا فى لوحات الطبيعـة الصامتة وفى صــورة المرأة الزهرة وفى منـاظر مينرب وأنتيب ، وفى الفن الشعبى وأساطير الماضى • هــذا العمل يحمل اسما له مغزاه وهو « نشوة الحياة » •

كتبت هذه اللوحة بزخارف من المرح ، ويبــدو كل خط من خطوطها كأنه لا يحدد الحواف بل يرسم حركة • وهى تتناول بخفة ، أقدم الأساطير الشعبية بحيواناتها وقنطوراتها وحورياتها وماعزها الراقصة ، كما أنها تبسط الأشــكال كما لو كانت نقوش أوراق نامية نابعة من الأرض لا بشكل زخرفى بل كأنها تنمو تلقائيا • واللوحة بلون السماء والسنابل ، كما يشــترك البحر والرمل فى دورة الموسيقى والرقص حول المينياد •

ويدرك بيكاسو أن هــذه اللوحة قادرة على احداث انطبــاعة عضوية مباشرة نشعر بها فى كياننا أيا كان مدى تفوق الحرفية • وقد قال بهذا الصدد : « فى هذه المرة على الأقل ، كنت أعلم أنى أعمل من أجل الشعب » •

وكان يديه تريد التمكن من كل شىء لتغييره بنفس الرغبـــة العارمة المرحة •

وخاض بيكاسو تجارب الحفر على الحجر وواصـــل عمليـــة استكشاف خطوط القوة الرئيسية داخل التكوين وهو يعالج موضوع « المرأتان العاريتان » •

كما شغف أيضا بمعالجة المادة وبتجارب النار الساحرة التى تحول الألوان ، فاشتغل ابتداء من صيف ١٩٤٧ مع خزافى فالورى لا فى زخرفة الأوانى فقط ، كأن يحول الطبق البيضاوى الى حلبة مصارعة بمدرجاتها وجموع المشاهدين وهياج الثيران ، بل ساهم فى تغيير شكل الاوانى نفسها ، فحول الوعاء الى بومة أو امرأة أو ربة من الأرباب • وتذكرنا هذه الأوانى دائما بالأوثان الغريبة المكتشفة فى جزيرة كريت وفى ميسين ، حيث كان فنانو حوض البحر الأبيض المتوسط يضفون منذ آلاف السنين أشكالا أسطورية أو غريبة على الفخاريات لتهدئة مخاوف الشعب أو لتجسيد آماله •

وجاءت مناسبة رائعة حقا ، أتاحت لبيكاسو تجسيد آمال الشعوب ، فقدم فى عام ١٩٤٩ « الحمامة » شعار حركة السلام العالمية •

وقد حصلت هذه الحمامة فى آن واحد على وسام أكاديمية الفنون الجميلة فى فيلادلفيا والجائزة الدولية للسلام واحتلت مكانها فى آلاف البيوت التى لم يطرقها الفن من قبل •

وقد أبدى البعض دهشتهم ؛ اذ طاف رسم لمصور معروف ، لا من متحف الى معرض ولكن من قرية الى قرية ، هذا بالرغم من غموض هذا الفنان وصعوبة فهم أعماله • غير أن المصادفات لا تكون بالغة التأثير الا اذا استدعتها الضرورة • وانتصار « الحمامة » فى القارات الخمس ، ليس سوى انتصار أحرزه أكثر الفنانين انسانية وعالمية • وكما كتب دانيال هنرى كانويلر ، أحد رواد التكعيبية ، ومن خير نقادها : « اذا كان ملايين الناس يرون اليوم فى بيكاسو مصور الحمامة ، رجلا من انصار السلام ، فانهم يكونون بذلك أقرب الى بيكاسو الحقيقى من علماء الجمال البؤساء الذين

يستعذبون بعض لوحاته ، فلا يرون فيها سوى مساحات ملونة ليس لها أى مضمون ولكنهم يولون ظهـــورهم فى ازدراء وتقزز عندما يشاهدون لوحة « مذبحة كوريا » •

ان بيكاسو مخلص لمبادئه الراسخة وهو مع الانسان المعاصر فى كل معاركه ، يناهض الانسان الآلى وما يخالف طبيعة الأمور ، سواء ظهر فى جرنيكا أو اوسفيتش ، أو كوريا أو أسبانيا ، أى فى كل مكان توجه فيه الاهانة للانسان ولمستقبله • وهو يصور أعداء البشرية كما لو كانوا كوابيس فرانكشتاين فيكثر من اســـتخدام الأساليب الوحشــية للقرون الوســطى مع ادخال الاســتحداثات عليها • فهو يضع خلف دروع العصور الغابرة أسلحة لا نعرف لها اسما وسيوفا مفلولة •

وقد صور هذه الحقيقة الرئيسية التى يعيشهـــا عصرنا فى مبنى كنيسة ســـابقة فى فالورى ، كانت فيمـــا مضى ملكا لرهبان اللبران •

ولا يكتفى بيكاسو فى لوحتى « الحرب » و « السلام » بالجمع بين قطبى حساسيته ، كأنه يعقد مواجهة بين « جرنيكا » و « نشوة الحياة » ، ولكنه يبين لنا ويشـــعرنا أيضا بامكانية الاختيار المتاحة للانسان فى مفترق المصير ، فى وقت أصبح فيه من الممكن أن تحول الطاقة الذرية الأرض الى جحيم أو أن تمنح الانســـان امكانيـــات لم يسمع عنها من قبل تتيح له حياة سعيدة •

وهنا أيضا لا يتكلم بيكاسو بالرموز التى تحتاج الى حل لها كالألغاز • فســـواء تعلق الأمر بالحرب أم بالســـلام ، فان الشكل

لا يحيلنا الى المعنى المقصود ، بل يحمله فى طياته ويفيدنا به دون وساطة اللغة أو المفهوم •

وبالطبع يوجد فيض من الرموز فى أبسط أشكالها وفى قمة سذاجتها • فالحرب عبارة عن عربة موتى حقيرة فى سباق متهالك ومتفسخ ، وكتب مشتعلة وأيد مقطعة وسرطان الأسلحة البكتريولوجية والنووية،والعجز الفاضح للبلط والسيوف والحراب المتتالية فى نظام يذكرنا بالعميان فى لوحة بروجيل وهم يتساقطون• وفى مواجهة هذه الحرب ، تقف الانسانية العارية ، متمثلة فى المقاومة بأسلحة النور وبميزان العدالة وبسنابل الخصوبة ، وبوجه بالوما (ابنة بيكاسو) الملائكى المنقوش على ترس المحارب •

و « السلام » شجرة تطرح ثمارا من ذهب • وهو مجسد فى الخصوبة والكتاب والعمل والحسب ، وهو العين والشمس المتحدثان معا ، وجواد فرسناوس المجنح وهو يحرث الأرض ، ورقصة النسوة العاريات الصدر والعصافير السابحة والأسماك الطائرة التى التقطتها يد انسان فى توازن يتحدى ساعة الزمن ، وهو أيضا بومة أتينا التى راحت تطير قبل أن يرخى الليل سدوله • وهذه الرمزية البسيطة السهلة الادراك ، هى الخط الموجه للتذكير بالمعنى الأساسى المقصود •

أما تسلط فكرة الموت والسعادة القصوى فلا يحتاجان لمثل هذه الصور ، اذ نحس بها مباشرة بوجودها المجسد •

وكان كلود روا محقا فى ملاحظته عندما قال ان لوحة «الحرب» على خلاف « جرنيكا » تؤكد لنا أنها أمر غير مقبول وتكشف لنا عن سخفها ، أى تثبت أنها مدعاة للسخرية •

وعلى خلاف « نشوة الحياة » ، نجد فى « السلام » أكثر من وفرة الحياة وأكثر من النشوة الحيوانية : أنه حلم بقوة الانسان وتأكيد لقدراته التى لا تعرف حدودا ٠

وذلك لا تقوله لنا الرموز بل تقوله لنا الخطوط والألوان بلغتهما المباشرة ٠

ولسنا فى حاجة هنا الى تلمس الخطوط الخارجية أو المعنى الحرفى للموضوع لكى نحس فى كياننا بالصدمة أو الدعوة ، تماما كما هو الحال بالنسبة للوحة لديلاكروا أو لفان جوخ ٠

فعندما يصور لنا ديلاكروا نهاية شارل الجسور فى معركة نانسى ، فاننا نحس تماما بثقل المصير الذى لا يرحم من خلال التناقض المأساوى فى الألوان ومن خلال الحركة العامة للكتل والخطوط ، حتى اذا لم نتمعن فى أى من تفاصيل المشهد ٠ وفى لوحة « الحرب » يرزح فوق صدورنا ثقل تلك الكتلة المشرفة على نهر من الدماء ويؤكد العنف الدرامى للألوان الصماء ٠ وتتدرج ألوان الكتلة بين البنى المائل الى الحمرة وبين الرمادى الرصاصى الذى تتخلله الأشباح السوداء ٠ وفى الوقت نفسه يمزق هذه الكتلة الصماء شرخان ، أولهما المنحنى الأخضر خلف عربة الموتى المحملة بالجماجم ٠ فهذا الخط الأخضر يتغلغل بين عريش العربة « وسيور » جياد الليل كأنه خط الحياة الذى ينخر فى قوى الموت أما الشرخ الثانى فيتمثل فى لهيب الكتب المحترقة ، ويشع كنجم ذهبى بالرغم من أنه محصور الى حين بين قوائم الحيوان الذى يدوسه ٠ وهكذا يوحى الينا توزيع الألوان بالثقة فى استحالة قهر الفارس المسلح بالنور والمتحصن خلف سنابل القمح وجدران القلعة اللازوردية المنيعة ٠

وكذلك أيضا تهزنا لوحة « السلام » بحكم بنائهـا وتوزيع الوانهـا • فكأن كتل أجسـاد النساء تفجرت ليتفتح سـطح كل البشرة عن طريق منظور خاص بكل شكل • وهو منظور دائرى ، كأن النظرة تتحرك حول محور • أما العين أو الشمس التى تنطلق منها فروع ، فتبرز التباينات المتتالية لكى تصدح الألوان بذبذباتها الحادة فتزيد من كثـافة الخلفية المعدنية الزرقاء المائلة الى الخضرة التى ينبسط أمامها مشهد العمل والنشوة •

***

لا يعتبر أى عمل من أعمال بيكاسو نقطة وصول ، اذ تولد شىء جديد مع كل عمل من أعماله خلال السنوات الستين الماضية • وتتزايد قدرته على التجديد حتى ان لوحات السنوات الأخيرة تقدم فى أغلب الأحوال أكثر العناصر حداثة وأشدها خروجا عن المألوف بالنسبة لإنتاجه الضخم •

تعمق بيكاسو فى بحث قضية الشكل واكتشف رؤية جديدة ولذا أنكر عليه البعض أنه من كبار المصورين البارعين فى التلوين • ولكن تأملاته الطويلة فى لوحة «منين» لفلاسكيز ، والنوافذ المفردة التى صورها فى المرحلة نفسها ، توضح أنه يحمـل هو أيضـا « الشمس فى جوفه » على حد قول ماتيس •

والواقع أن شغفه الشديد بأعمال ديلاكروا ، الذى تشـهد عليه دراساته حول « نساء مدينة الجزائر » يكشف عن تعطش جديد الى اللون وعن تسلط فكرة الحركة التى لم تكن قد اتضحت بعد فى أعماله •

ويؤكد هذا الاتجاه عند بيكاسو ، أعماله فى عام ١٩٦٣ ، ومنها بالأخص سلسلة معالجاته لـ « اختطاف السابينيات » •

ويبدو أن بيكاسو الذى شق طرقا عديدة للتجديد الشامل فى التصوير أدرك أنه لم يكتشف بعد الا بعض هذه الطرق ، ولذا فهو لا يتردد فى السير فى غيرها كلما بدت له أخصب ، وحتى لو كانت مفرطة فى البعد عن ميوله •

وهكذا أقام حوارا مع بعض تلاميذه الذين تمثلوا أعمق ما توصل اليه دون أن يعمدوا الى النسخ أو المحاكاة •

ومن هنا يبدو لنا « اختطاف السابينيات » طرحا لقضية تشكيلية ، أدار بيكاسو النقاش ولها مع ادوار بينيون اكثر المصورين الحاليين قربا منه ، لاحساسه مقدما بكل امكانيات الثورة التى بعثها بيكاسو فى التصوير ولأنه فى الوقت نفسه أكثرهم بعدا عنه بسبب طابعه الخاص والهامه الشخصى البحت •

وكان من حظ بينيون التتلمذ على يد بيكاسو بل والعمل بجانبه دون أن يتحول الى أحد أفراد الجيل التالى له اذ واصل المسيرة الذى بدأه أستاذه بطريقة غير متوقعة • فأسلوب تواجد بينيون فى العالم يختلف عن أسلوب بيكاسو ، بالقدر نفسه الذى تختلف به نظرة ديلاكروا الديناميكية للعالم عن نظرة أنجر الاستاتيكية •

فسواء صور بينيون مصارعات الديوك أو المراكب الشراعية أو جذوع الأشجار أو أمواج البحر العاتية ، فهو يشارك فى المعركة ويدفعنا الى المساهمة فيها •

وهنا تتكون من مفهوم العالم ومن الحرفية ، وحدة واحدة حتى ان محاولات تعريف أسلوبه فى اثبات وجوده فى العالم ، لابد وأن تتناول فى آن واحد مفهومه للعالم وحرفيته بلا أى فاصل بينهما •

علمنا بينيون كيف نرى الواقع بعيون عصرنا ، ذلك العصر الذى يستدعى منا الامساك بتلابيبه حتى نرى الواقع ونعبر عنه. فالعالم ليس استعراضا أو مشهدا مسرحيا نتفرج عليه من خـــلال أداء الممثلين لأدوارهم ونحن قابعون فى أماكننـــا • ومن هنـــا لا نستطيع ، من الناحية الحرفية ، أن نضع الواقع بكل هدوء فى علبة زجاجية على غرار المنظور فى عهد النهضة أو أن نشاهده من بعيد من خلال نافذة البرتى • لاشك أن ذلك النوع من الوجود له عظمته فى حينه : كانت انسانية حركة الكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) تعبر عن تحديد مكان الانسان من العالم ومن الله ، وتؤكد استقلالية عقله وقدرات هندسته • كانت نشوة تعقل المكان واعادة بنائه بمثابة تأكيد لقدرة الانسان على فهم العالم وعلى السيطرة عليه بالوسائل التكنيكية •

أما الانسانية العمالية المكافحة والمشبعة بروح بروميثيوسية فلها متطلبات أخرى • فعندما يحطم بينيون نافذة البرتى ويقفز على خشبة المسرح ليحطم الأعمدة التى تحمل مكعبات المنظور الكلاسيكى ولا يحاول تحديد مكانه من الواقع بل يسعى الى الغاء المسافات بأن يلصق عينه بالأشياء تماما كما نراها أثناء المشاجرات ، وعندمـــا يحول التصوير والمشاهد الى مساهمين فيها ، فان هذا التصـــوير يكون مناسبا بدرجة أكبر لايقاع وروح عصرنا الذى عاش تغيرات عميقة سواء فى العالم أو فى الانسان • لم يعد العـــالم مجموعة من الأشياء والقوانين المحددة والمرقمة والموضوعة بنظام ثابت ومستقل عنا وعن نشاطنا ، لم يعد العالم كذلك سواء بالنســـبة للفنى أو لرجل العلم أو للسياسى أو للفنان • ولا يمكن أن يكون العلم أو الفن أو التطبيق ، أيا كانت صورته ، مجرد عملية جرد تحليلية بحتة لطبيعة ثابتة ولانسان محدد نهائيا ولأخلاقيات تخضع لقواعد أولية.

ان العالم مجال تصارع قوى مختلفة ، والانســـان أحد هذه القوى التى تواجه القوى الأخرى • وسواء كان هذا الانســـان عالم طبيعة أو مكافحا سياسيا أو فنانا مصورا ، فهو لا يكون أمـــام الأشياء بل بداخلها •

وأعمال بينيون تقحمنا فى هذه التجربة الحية للخلق المستمر للعالم وللانسان بواسطة الانسان نفسه •

وتوجد أساليب أخرى «للتباعد» عن الواقع ومعاملته كمشهد، لا يقبلها بينيون • فهناك مثلا الأســلوب التأثيرى الجـديد بزعـامة سوراه وسينياك ، وهو يعتمد على الحرفية المدققة فى لمساتها ، وعلى المقاييس الدقيقة ، فيفصــل بين الفنــان والعالم بحســابات علمـاء الرياضة والطبيعة ، ويضع بذلك حاجزا يفصل بلا أى انفعال بين الفنان والأشياء ويمنعه من أن يتلمس بشكل مباشر دسامة الأشياء وحركتها •

ان وجود الانسان وايجابيته فى العمل المصـور يحول هذا العمل الى عالم صغير والى شمول عضوى حى • وقد تغيرت أشكال هذا الشمول خـلال التـاريخ ، ويعتبرها بينيون احدى السـمات الأساسية للتصـوير الحـديث • ومن الممكن تحقيق تلك الوحـدة بتكوين الأشياء كما هو الحال عند باولو اوسيللو ، وبالأضواء كما هو الحال عند رامبرانت ، وبالألوان كما هو الحال عند فان جوخ • ولكن العمل الفنى لا يتحقق الا بالايقاع الداخلى الشامل • أماالشكل الخاص المميز لبينيون فى هذا الشـمول فيضفى الطابع الانســـانى العام على العالم كله : فوجود الانسان وجهوده ملموسة عمليا فى كل مكان • كان سيزان يحلم بالتوفيق بين « مناكب التلال ومنحنيات النساء » ويواصل بينيون الطريق الذى بدأه سيزان ، وهو طريق

يتجه نحو نسخ الواقع ببناء اللوحة بعناصر يبدعها الانسان ولا يستعيرها من الطبيعة مباشرة •

ففي لوحات بينيون ، تتحول الأشجار والحيوانات والمنازل والصوارى والسحابات والناس الى عضلات متشابكة يوترها مجهود ارادي واحد • وكثيرا ما يكون هذا التوتر من الشدة بحيث تبدو كأنها عضلات جسم سلخ جلده فكشف عن الدماء والألياف •

والوحدة فى عمل من هذا النوع لا تكون وحدة معمارية بل عضوية ، تنبع من الداخل وتنتشر الى الخارج كما نشاهد فى التكوينات العظيمة لديلاكروا في لوحتى « دخول الصليبيين القسطنطينية » و « موت سردانابال » ، حيث نجد موجة واحدة تجتاح اللوحة وتدفعنا معها في تدفقها • ولوحة « الدراس وحاملو القمح » (١) لا تدعونا الى تأمل صورة لحركة بل تدمجنا فى الحركة نفسها وتشركنا فى عمل الانسان الممتزج فى لحن واحد مع الأتربة والريح ، ومع السحابات والأشجار • فكل الأشياء تتم بسرعة وبقوة وتدفع فى سيل واحد يفرض علينا الوجود الجامع للحياة المتدفقة التى يشتبك فيها الانسان مع الأشياء فى صراع مباشر •

وقد استفاد بينيون من الثورة التى أطلقها بيكاسو لكى يصل الى ذلك الانقلاب العميق فى الفضاء التصويرى • انها لثورة تشبه ثورة كوبرنيكوس ، تعتبر أن العالم يدور حول الانسان وتؤدى الى تغيير عميق فى الأشياء •

على أن القضية الشخصية تمثلت فى ترجمة الحركة الى لغة تعبر عن ارادة المشاركة والشمول •

وقد تعرض رودان لهذه القضية كما توصل الى حل لها

---

(١) الدراس وحاملو القمح : مطبوعات جماعة الفن ص ١٢

بالربط التركيبى بين الايماءة المخططة والايمـاءة المنجـزة • وهكذا تتجمعان معا فى ذاكرتنـا وفى مخيلتنـا التى لا تخضع لمقتضـيات التصوير الفوتوغرافى اللمحى • فالتصوير اللمحى يثبت الحركة فى أحد لحظاتهـا فى حين أن ذهننا الذى لا يكف عن النشـاط يلتقط ويصوغ ما حدث وما سيحدث بدلا من تجميده فى « لحظة مجردة » من لحظات الحركة ، فيبدو الانسان وكأنه « يحجل » عند ايقاف حركته للحظة لا تتجاوز واحدا على الألف من الثانية • لقد علق رودان على لوحة « القديس حنا المعمدانى » قائلا فى مجرى معارضته للاستشهاد الآلى بعدسة التصوير : « الفنان هو الصادق ، أما الفوتوغرافيا فهى الكاذبة لأن الزمن لا يتوقف فى الحقيقة » •

ولا يكتفى بينيون بتكثيف عدة لحظات من الحركة فى صورة واحدة • فعالمنا هذا فى صيرورة دائمة ، وهو ميـدان تصـارع بين قوى مختلفة ، كمـا ترى فلسـفة هيراقليطس ، ولذا فالزخـارف والخطوط المتشابكة والمتقاطعة تلخص عالم الحركة •

والخط الممدود لا يحدد الحواف بقدر ما يرسم خط السـير ، ويدل على الايقاع أكثر مما يدل على أى شىء آخر •

وكثيرا ما يقوم اللون بمهمة اللحن المقابل فيتبع تموج الخط الأسود الممدود ويتوافق معه ، وهكذا يرشد الخط اللون ويبرزه من خلال التباين • ولا شك أن ذلك يفسر لنا أهمية اللونين الأسـود والأبيض بين مجموعة الألوان التى يستخدمها بينيون ، فهما أنسب الوسائل لتفجير الأشكال أو لاشعال حرائق من الألوان •

وتساهم اللمسة فى مشاركة الفنان والمشاهد فى الحركة • وينفعل بينيون بعمل البشر كما انفعل فان جوخ بعذابات الطبيعة • على أن لمسات فان جوخ كانت تنتشر كبرادة الحديد حـول مجـال

مغناطيسى وفى نظام تتحكم فيه الحساسية المفرطة • أما لمسات بينيون فتصل الى أقصى حد من التوتر كما لو كانت أليافا عضلية تبذل مجهودا وتتشابك مثل القبضات •

ومشاهدة لوحة لبينيون ليست مجرد تأمل بل عمل ايجابى يستلزم التواجد الشامل للانسان ويدعو اليه نداء ملح يوجهه العالم • انه أشبه بالالتحام بالمعنى الذى يقصده المصارعون بهذه الكلمة أى أنه يفرض على عيوننا وعلى عضلاتنا الاحاطة والتوتر والمقاومة والتماسك •

وهكذا يهتدى الفن من جديد الى أصوله الحية : العمل والسحر• وكثيرا ماتدعونا لوحات بينيون الى التفكير فى جدران كهوف لاسكو والتاميرا عندما كان الانسان يعبر فى عهود الحياة الأولى عن شبح بقرة وحشية أو وعل بمجموعة واحدة من الخطوط المتشابكة • كان الانسان البدائى يبرز فى آن واحد الوضع الجانبى الخاطف للحيوان وانطلاقاته مع التعبير أيضا عن رغبة الانسان : أى ملاحظته الدقيقة ، وعن المفعول السحرى للرسم •

ان البحث فى الثقافة الفنية الممتدة عبر آلاف السنين يسمح لنا بالتوصل الى درجات أعلى فى نضارة الرؤية وقوة التحكم •

ما أبعدنا هنا عن اللوحة الكلاسيكية التى تحاكى الواقع ، وعن اللوحة ــ الموضوع، فى بداية هذا القرن، وعن اللوحة ــ الآلة ، التى يدعو اليها التجريد • ان اللوحة ــ القوة ، تستأثر بنا بكل جوارحها وبراثنها •

ويتمثل الواقع فى اللوحة ــ القوة ، فى المشاركة ، لا بالمعنى السحرى للكلمة ولكن بمعنى العمل والصراع •

والواقع الفنى ليس مجرد أشيـــاء منعزلة عن الانســان كمــا تصورته المدرسة الطبيعية •

وهو ليس الأنا المنعزل عن الأشياء كما تصــورته المدرســة الرومانتيكية •

ان الواقع وحدة بين الأشياء والانسان من خلال العمل • انه واقع عمالى وكفاحى ، يشعر الانسان من خلاله أنه مسئول عن كل شىء : عن العالم وعن مصيره ، عن نفسه وعما ينقصه ، بل وعــن جمود حركة الأشياء أيضا •

وهــذا التصوير ليس مجرد رسم للأشكال بالمفهــوم الضيق والضحل للواقعية الذى يكتفى بنقل صورة الأشياء فى عالم لا وجود للانسان فيه •

وهذا التصوير ليس تجريديا بمعنى اقتصار مهمة العمل الفنى على تلبية المقتضــيات الشــكلية وحدها أو « الضرورات الداخلية » وحدها كما يسميها كاندينسكى •

انه تفهم انســـانى للواقع لا يحس به ســـوى العـــامل أو المكافح : انه ليس واقعا نتأمله بل نعيشه ونغيره • ويعرف بينيون العمــل فيقول : « لابد من نوع من الايقاع الغريب ومن احســاس بنبضات الأشياء ، فنشــعر بالفرح عندما يتضح لنا أن العضــلات تستجيب ••• تلك هى الحالة النفسية والجسدية للعامل المنطلق فى عمله الموفق •• انظروا لهذه الحواف ، انها تفيض بأعداد من القائمين بعملية الحصاد ••• انه احترام للعمل ••• وقد تعتبرون ذلك ضربا من الغنائية » •

ومن الأصوب أن نقول انها ملحمة ••

فبينيون ، المصـور لأعمال الانسان ومعـاركه ، ليس شاعرا غنائيا لا يعبر الا عن ذاته ، بل ان واقعيته الملحمية تناسب زمننا •

وهو يعمل بوضوح تام • كان بيكاسو يقول عن جوان جرى « ما أجمل أن يعرف الفنان ما يعمل ! » • وهذا القول ينطبق على بينيون • فوعيه الجمالى فى مستوى قدراته الخلاقة ، وهذا التوازن نادر للغاية عند المصورين •

وتكمن أهمية تصوير بينيون في تعبيره عن القانون الحقيقى والعميق لعصرنا • وهو واحد من خير الشهود على زمننا •

ومن هنا يتضح مغزى المرحلة الجديدة التى استهلها بيكاسو بـ « اختطاف السابينيات » •

كان سيزان ، ومن بعده بيكاسو ، يعيدان النظر فى مفهـوم الحيز بعد أن أضحى تقليديا منذ عهد النهضة • وفى نفس الوقت ، كان العلم يعيـــد النظر هو أيضـــا فى هندسة اقليدس ونيوتن وكانط ، ولا يعتبر الفضاء مجرد فراغ ثابت لا يتحرك •

وكان علم الطبيعة ، شأنه شأن التكعيبية ، يعيد النظر فى المفهـوم التقليدى والآلى للأشياء وللذرة ، باعتبارها حقـائق قابلة للعزل التام ذات تركيب لا يتغير ووضع محدد وثابت • أما الآن فان علم الطبيعـة يعتبر الشيء مجرد نقطـة فريدة فى مجـال القوى ، ولا يمكن تعريفه الا فى علاقته بالمجموع ، كما يثبت أيضا أنه لاتوجد مادة بدون حركة ولا حركة بدون مادة ، وأنه يستحيل سبر أغوار الواقع •

لم يكن الانقلاب أقل شأنا من ذلك فى العالم الانسانى • فمنذ

نصف قرن من الزمن ، قضى علم النفس على التصور التجريبى لعالم المدركات القائم على « المعطيات المباشرة » للحواس ، وعلى التصــوز الميتافيزيقى القائم على تحليل النفس الانسانية الى ملكات متميزة عن بعضها البعض ، يمكن عزل كل منها على حدة • وقد تصدى بوليتزير لهذا التجزىء كما تصدى أيضا « للمعطيات المباشرة » عند برجسون، وقدم فى المقابل الدراما (بمعنى تفاعل الأنا مع الآخرين) التى تعترض أيضا على علم الظاهريات (الفينومينولوجيا) وعلى نظرية الجشطالت التى يرجع اليها الفضل فى ابراز الدور الأول (للكلية» • واستخلص هنرى فالون جدلية الفكر من جدلية العمل • أما باشلار فقد تعرف على الحدوس العميقة للماركسية وطورها فأحل « الجــدل المتقابل » للغرض واثباته ، محل « الأشياء فى ذاتها » كما تقررها نظرية المعرفة عند ديكارت • وفى علم الأخلاق أيضا طبقت الجدلية على المفهوم التقليدى « للطبيعة الانسانية » الأزلية والمثل العليــا الثابتة والوصايا الخالدة فارتقت قيم الخلق لتحتل الصف الأول •

والفن الحديث الأصيل مظهر لذلك التغير العميق فى المفهــوم التقليــدى للانسان • وأعمــال بيكاسو تشترك فى الجبهة المتحركة للمعركة العظيمة ، أى لمعركتنا : معركة الانسان •

* *

وهكذا سار بيكاسو منذ ستين عاما فى طريق الانسان ، دون أن يتخلف أبدا • وأثار بلغته الخاصة قضية مغزى عصرنا ووسائل التعبير عنه ، كما أثار أخطر القضايا وهى قضية الاختيار • ومازالت أعماله تعبر حتى الآن عن احساس أعمق بالمسئولية •

وكانت ثقته التى لا تتزعزع بالانسان مرشدا له على الدوام مما سمح له بأن يهمس فى أحوال كثيرة فى آذان الناس بالكلمــات التى ودوا لو ترددت فى أغانيهم •

لقد رسم من خلال أعماله خطوط التقدم الذى أحرزه الشر فى عصرنا ، كما رسم أيضا خطوط التقدم الأعظم للأمل ٠

كتب موسينياك يقول ان بيكاسو « فنان فى مستوى انقلابات العصر الذى نعيشه » ٠ وهو يتيح لنا التعرف على أنفسنا فى هذا العصر المتخم بالعنف والفوضى والأمل ٠

ويستطيع كل انسان مكافح ومحب أن يدرك ويقدر احتمالات المعركة وقوة حبه من خلال ما أسماه أحد النقاد عن حق « الرموز الجبرية للأمل » التى تستخدم علامات جديدة دائما ٠

تتميز الانسانية التصويرية عند بيكاسو بكونيتها ، فقد عاد الى مصادر العمل الخلاق عند الانسان فى كل العصور وكل القارات لكى يعيد التفكير بشكل شامل فى معنى التصوير ومهمته ٠

وقد قالوا على سبيل المزاح : « ان أعمال بيـكاسو بمثـابة فيتامين « ب » التصوير » ٠ ويحمل هذا الكلام فى طياته الاعتراف بقدرة التجديد الكامنة فى هذه الاعمال ٠

وبفضل بيكاسو أصبح فن التصوير واعيا باستقلاليته تجـاه العالم الخارجى وتجاه مقاييس الجمال التقليدية ٠ لقد تحرر الفن من الأدب وحلت المشاركة الايجابية محل التأمل ٠ وكما قال بول فاليرى، لم يكف التصـوير عن تغيير الطبيعـة لكى ينافسها ٠ فمهمة الفن ليست نقل الطبيعة بل التعبير عن حركتها وحياتها وعن تجـاوزها بالأسطورة التى تنبىء بصورة المستقبل ٠

يرى بيكاسو ، ككل الثوريين أن التوصل الى تفسير جديد للعالم لا يكفى وانما يتعين تغييره واعادة بنائه لا وفقا لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنسلخة فحسب ولكن وفقا للقوانين الانسانية الصرفة ٠

وتصـوير بيكاسو يعيد خلق كل شيء بعمل كامل من صـنع الحب والأيدى والقلب والفكر ٠

لم تنشأ الحياة الحقيقية بعد ، وهى لا توجد فى الأشياء ولكن فى الانسان وحده ٠ ذلك هو القانون الأعظم الذى استخلصه بيكاسو من أجل التصوير ٠ لقد خلق بيكاسو أساطير ككل فنان أصـيل وواصل تحدى بيجماليون ، أى منح المادة نبضات انسانية حية ٠

ويعرف ايلوار الاسهام الأساسى لبيكاسو من أجل اخوته من البشر فى « بيكاسو ، أستاذ الحرية الطيب » ، بقوله : « أنت تعلمهم أن المرور بالخيالات السعيدة والحلم باجازة لا نهائية ، أمر جميل ولكنك تمنحهم أيضا الرغبة فى رؤية كل شيء والشجاعة اليوميـة لرفض الخضوع للمظاهر الفانية » ٠ فهل هناك تقدير أروع من ذلك لواحد من أكبر مستكشفى أبعاد اللامتناهى ؟

سان چون بیرس

في مسرحية « المـــدينة » لكلوديل ، تقدم احـدى شخصياتها التعريف التالى للشعر :

يا بنى ! عندما كنت شاعرا بين البشر ،
ابتكرت بيتا لا وزن له ولا قافية ،
واستوعبت فى طيات قلبى وظيفة مزدوجة متبادلة ،
أستنشق بها الحياة لأردها
كلمة مسموعة
فى زفير أسمى ·

والواقع أن هذا التعريف بالشعر يشمل القضية التى يطرحها شعر سان جون بيرس ، أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أعماله · فما هى العلاقة بين الحياة التى يستنشقها هذا الشاعر وبين الكلمات التى يطلقها زفير أشعاره ؟ ما هى العلاقة بين عالم أشعاره وبين تجارب حياته ؟

ان دراسة شعر سان جون بيرس تعنى أولا البحث فى قوانين تحول تجربته الى عمل ابداعى ·

***

على أن هذه المهمة تكون شاقة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بشاعر حرص دائما على الحيلولة دون الربط بين شخصيته الاجتماعية

وبين أعماله الشعرية • ولو أننا وافقناه على هذا ، لما عقدنا أى صلة بين أشعار سان جون بيرس وبين الكسيس ليجيه (اسم سان جون بيرس الأصلى) الرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية سنوات عديدة ، بالرغم من تعاقب عدة وزارات •

لقد كتب يقول في عام ١٩٤٨ ، فى خطاب له مرسل لماكس بول فوشيه : « أرجو أن تعفونى بالذات من الاشارة الى حياتى الدبلوماسية • لم يكن عبثا أن اخترت اسما أدبيا مستعارا لنفسى ، وأن مارست باستمرار الازدواج الواضح فى شخصيتى ••• والواقع أن أى ربط بين سان جون بيرس والكسيس سان ليجيه ، لابد أن يؤدى الى تشويه نظرة القارىء والاضرار بتفسيره للشعر » •

على أنه يتعين علينا التصدى لهذا التحدى والتغاضى عما حظره علينا لكى نحاول استخلاص معنى أعمال سان جون بيرس الشعرية التى هى من أعظم ما كتب فى العصر الراهن •

فما تشهد عليه الأعمال الابداعية له وزن أكبر من ارادة مؤلفها • وهناك حقيقة بديهية أولى تفرض نفسها : كل مادة العالم الشعرى لسان جون بيرس مستعارة من تجارب حياة الكسيس ليجيه • فالصورة التى اختارها والكلمات التى حكى بها هذه الصور ومسلك صاحب هذه الاختيارات والمعبر عنها وكل كنز الأحاسيس والذكريات والالتزامات التى تدخل فى بناء شعره ••• كل ذلك مستقى من أعماق حياته •

كانت طفولته ، طفولة أمير حديث السن يعيش فى جزيرة

صغيرة تزين بحر الأنتيل حيث«كان الماء شمسنا خضراء» (١ـ١٧). (١)
وقضى صباه أيضا فى نفس المقر الساحر بأبهته الطبيعية وبهائه الانسانى وخصوبته الوافرة وأسرار جماله التلقائى ، ففى قلب الجزيرة كان يرقد ذلك القارب الذى قذفه الاعصار فنمت فوقه خضرة مدارية طاغية أضفت عليه حياة برية غريبة يقول فيها الشاعر :

وفى التو حاولت عيونى أن تصور
عالما يتأرجح بين مياه لامعة
وتعرفت على قمة الصارى الأملس
ومصطبته المغطاة بالأوراق
وحبال من عليق
أفرطت أزهارها فى الطول فأصبحت
أطرافها صيحات الببغاء • (١ ـ ٢٠)

ان المواد الأولية التى بنى بها بيرس عالمه الشعرى مستقاة من حياته كلها ، بكل تفاصيلها البسيطة وبكل مصادفاتها الغريبة •

على أن حياته هذه لا تشمل طفولة أمير فحسب ، بل ومهنة أمير أيضا ، اذ أتاحت له القيام بجولات طويلة فى صحراء جوبى على صهوة جواده وبرحلات فى المحيط الهندى ، وهيأت له النفى أيضا على شواطىء أمريكا عندما استبعده الماريشال بيتان • وهكذا اتسع

(١) فى كل استشهاد بشعر لسان جون بيرس ، سيرمز الرقم الأول ،وهو ١ أو ٢ ، الى الجزء الاول أو الثانى من مجموعة أعمال الشاعر . أما الرقم الثانى فسيشير الى الصفحة •

مجال انطباعاته وتجاربه • لقد عاش بيرس أميرا متجولا يقطع الفيافى والبحار طولا وعرضا ليلتقط منها الآثار والشواهد على عظمة الانسان من خلال الثقافات والحضارات المندثرة ، وليتأمل أيضا فى ممارسة السلطة وفى النفى بعيدا عن الوطن ، وفى البحر وفى الصحراء ، وفى الغضب وفى الأمل وفى الأغنية التى تجمع كل ذلك فى قلب الانسان •

ولغة بيرس خير شاهد على حياته : سواء فى اختيار الألوان والنباتات التى أحاطت بطفولته ، أو فى انتقاء الصور والكلمات والألفاظ وتراكيب الجمل المستوحاة من مكاتب السفارات ومن النصوص المنقوشة على اللوحات الحجرية •

على أنه من الصحيح أيضا (وهذا ماسيساعدنا على فهم اصرار سان جون بيرس على الفصل بين العالم الذى عاشه وبين العالم الذى أبدعه) انه بالرغم من استخدامه هذه المواد الا أن قوانين البناء لا تختلف ، بل وتتعارض مع تلك المواد نفسها • ولذا كان بيرس شخصا واحدا وشخصا مزدوجا فى آن واحد • وحياته كل لايتجزأ وان كان التناقض قانونها •

❋ ❋ ❋

كتب بيرس يقول : « لقد واظبت دائما على ممارسة الازدواج التام فى شخصيتى » • وهذا الرجل الممزق الى جزءين يمثل عصره، عصر ازدواج شخصية الانسان •

وكثيرا ما ذكرنى بسان جون بيرس بطلان فى زواية أراجون « الأحياء الجميلة » • هذان البطلان هما : كيسنل وجريزانداج ، أحدهما رجل أعمال ناجح والآخر من كبار موظفى الدولة ، مثل الكسيس ليجيه • وكلا البطلين مواظب تماما على حياة أخرى خارج

حياته العامة : الأول يحلم بالحب والثانى يعشق شعر رامبو • يقول كيسنل فى الرواية : « الحكومة والأعمال والارقام ، كل ذلك ليس سوى مظهر زائف • أنا أفكر فيما لا أقول •• نحن أناس مزدوجون كالآخرين ، نعيش فى مرحلة تاريخية ربما اصطلحوا فى يوم من الأيام على أنها عصر ازدواج الانسان • لقد قسمت حياتى دائما الى جزأين ••• » • (ص ٢٦٧) تلك أيضا لغة ومأساة سان جون بيرس •

ويقول جريزانداج ، صديق كيسنل : « نحن اليوم أناس مزدوجون •• أحدهما يؤدى وظيفة فى المجتمع والثانى لا يمت بصلة الى الأول ، بل يحتقره أحيانا ، وهو فى تناقض دائم معه •• والانسان الاجتماعى يتقبل الكوارث الضرورية ببرود • أما الانسان الحقيقى فلا يستسلم لها •• ويتمثل دفاعى كله فى التمسك بهذا الازدواج ، وفى الحفاظ على واحة لى •• على شىء لا يسرى عليه القانون الحديدى الصارم المتحكم فى الحياة » • (ص ٢٨٣ — ٢٨٥)

ألم يعش بيرس مأساة مشابهة ؟

كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية ، عندما كفت فرنسا عن أن تكون دولة كبرى • وقد عاش بيرس هذا التدهور والاحتضار • ولن نتناول بالتحليل هنا ، دوره أو مسئولياته ، على أننا سنضع فى اعتبارنا وعيه بهذا الفشل ، بوصفه أحد العناصر المفيدة فى تفهم شعره • لقد عاصر بيرس منذ عام ١٩٣٣ طوفان الهتلرية وقابله بالنظرة نفسها التى رآه بها اريستيد بريان ، اذ كان بيرس من أقرب المتعاونين معه •

لا نجد أبدا فى التحليلات السياسية لهذا الدبلوماسى الشاعر

أى أثر لذكر القوى أو المصالح الطبقية التى خانت الأمة الفرنسية وتسببت فى هزيمة عام ١٩٤٠ ، ولكن الشاعر يثور على جهاز الدولة الضخم الذى يلتهم الرجال مع أنه من التروس الأساسية فى هذا الجهاز بوصفه الوكيل العام لوزارة الخارجية · انه يعانى وطأة الغربة بعد أن أصبح ألعوبة تتقاذفها وتسحقها قوى خارجية غريبة ومعادية · وهو يعيد النظر فى قرن كامل من حياة الإنسان· وكانت كارثة عام ١٩٤٠ من عوامل ادراكه ووعيه الحاد بالفوضى الشاملة وبالغربة · ومن هنا نبعت أجمل قصائده · كان أول رد فعل له الانفصام والرفض : « لا تفاهم مع ما كان » (٢ ـ ١٠٩) كما كتب فى قصيدة « رياح » ·

وها هو يقول :

« آه ! ما كان أحسن الذى استبشرناه من خطى الانسان على الحجر ·· آه ! ما كان أكثر الذى توقعناه من الانسان تحت القناع» (٢ ـ ١٦٧) ·

« ان ما يزيد عن قرن من الزمن يتستر بزلات التاريخ » (١ ـ ١٧٨) ·

« ألا ترون فجأة أن كل شىء يتدانى ـ كل ما يزن المركب وكل ما يجهزه والقلاع جميعا تحجب وجهنا ـ وكأنها شقة كبرى من الايمان الميت ، وكأنها شقة كبرى من ثوب العبث ومن غشاء الزيف ـ وأن الأوان قد آن لنمسك بالفأس فوق سطح المركب ؟ » (٢ ـ ٣١) ·

ولهذا التعبير الشعرى دلالته الواضحة : فالملكية تقف فى وجه الكيان الانسانى · انه يقول لنا فى قصيدة « مرارات » :

« انما فخر الحياة فى اقتحامها لا فى استهلاك الشىء ولا فى تملكه » (٢ ـ ٢٤٣) ٠

وتلك هى المسألة الأولى فى الغربة التى صاغ كارل ماركس قانونها الأساسى بقوله : « بقدر ما يزيد ما عندك ، بقدر ما يتناقص كيانك » (١) فعالم الملكية والغربة الذى تتخذ فيه العلاقات الانسانية مظهر الأشياء المنفصلة عن الانسان ، الغريبة عنه ، المعـــادية له والمسيطرة عليـــه ، يطبق بكل ثقله على الكائن ويقف فى وجه انطلاقه ٠

وهذا التناقض قائم فى قلب الانسانية البرجوازية من أيام جوته حتى أيام سان جون بيرس ٠

حطمت البرجوازية طغيان الاقطاع والقيود التى فرضها على ازدهار الانسان ، فأيقظت بذلك الحلم الكبير فى قيام الانســـان الكامل المتمكن : انسان هيجل وجوته ٠ لقد كتب فورباخ آنذاك يقول : « يجب أن يكون مثلنا الأعلى هو الانسان الكامل ، الحقيقى، المتطور أبدا » ٠

على أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياســـية التى هيأت امكانية التطور الكامل للانســـان كفرد له كيانه الموحد والشامل ، خلقت فى الوقت نفسه امكانية سحق وتشويه الأغلبية الكبيرة من أفراد المجتمع ٠ واذا كان التناقض الأساسى فى جدليـــة التطور التاريخى يدل على عظمة الانسانية البرجوازية ، فهو يرسم فى الوقت نفسه ، حدود هذه الانســـانية ٠ فقد أنجب المجتمع البورجوازى الانسانية العظيمة ولكنه حكم عليها أيضا بالغرق -

---

(١) كارل ماركس، مخطوطات عام ١٨٤٤ ، الجزء السادس ص ٥٤ ٠

وتصور أعمال جوته ، ابتداء من فرتر وبروميثيـــوس حتى ويلهم مايستر وفاوست ، مأساة الانسانية البرجوازية المتمثلة فى النزاع الدائم بين الحلم العظيم بالتطور الحر والعالمى للانسان وبين المجتمع البورجوازى نفسه : فازدهار الشخصية الانسانية وقيام التعاون المتسق والمثمر بين الناس ، يصـــطدم بقوانين المجتمع البرجوازى ، بصراعه الطبقى وبمنافساته الدامية وبالتقسيم المميت للعمل وباستغلال واضطهاد الأغلبية الساحقة من الافراد • وكان الوعى بهـذا التناقض ، الذى لن يجـد له حـلا أبدا فى اطـار نظام رأس المال ، كان مصدر العظمة المأساوية فى واقعية بالزاك وستندال • وكانت السمة المميزة للرومانتيكية ، ابتداء من روسو حتى السريالية ، هى محاولة الهروب من هذا التناقض بخلق عالم مكمل لعالم الواقع •

ومأساة سان جون بيرس الخاصة ، تتمثل فى ذلك الازدواج الذى يفرضه قانون العالم الذى يعيش فيه وقانون الطبقـــة التى ينتمى اليها : فهو لا يستطيع أن يحول نشاطه فى المجال العام الى شعر ولا يستطيع أن يحول شعره الى عمل • فحياته لن تكون شعرا يعبر عن أعماله ، كما لن تكون أيضا عملا يعبر عمـا يصبو اليه شعره •

ويشمل هذا الازدواج مرحلة تاريخية بأسرها ، وهى مرحلة الانسانية البرجوازية • وقصـــائد سان جون بيرس هى أقصى ما توصلت اليه هذه الانسانية حتى الآن ، وهى على نقيض نشـاطه مع أنها تلازمه دائما •

وهذا الانقلاب الكبير فى وظيفة العمل والحلم النـــاشىء عن استحالة قيام التوافق بين الانســـان الذى يعمل ويتصرف وبين

الانسان الذى يحلم ، سمة تميز بها الشعر الفرنسى طوال قرنين من الزمن ·

❋ ❋ ❋

منذ بداية الازدهار الكبير للرأسمالية ، والشــعر يضع على عاتقه مهمة اعلاء شأن الكائن على حساب الملــكية · وهو يعبر عن الحاجة الى تحقيق الكيان الانسانى فى مواجهة كل ضروب الانسلاخ · وتتحكم حركة عصرنا فى حركة الشعر : فبقدر ما يتحول الانسان الى جزء من الكون يتضاءل رويدا رويدا ، بقدر ما يعبر الشعر عن الحاجة الى ربط الأنا بالحياة الشاملة التى نحياها كوجود وكارتقاء بالكائن · ويتغاضى الشعر شيئا فشيئا عن نقل الواقع أو التعبير عنه لكى يخلق ويتغنى بعالم أكثر صدقا ·

غدا الشعر وسيلة للمعرفة وللكشف ، وتحولت الجماليـات الى أخلاقيات والى وسيلة للتغنى بالحياة ولتجاوز الانسان · ويقول بول فاليرى : « ان الشعر يدعونا الى الصيرورة أكثر مما يدعونا الى الفهم » ·

وشعر سان جون بيرس نهاية مطاف لتطور عرفه الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر · فحتى هذا التاريخ كان الفنان لا يطرح قضية وجود عالم خارجى أو داخلى يشكل نموذجا يجب على الفن أن يوصل الينا واقعيته بوسائله الخاصة ·

ومع ظهور الرومانتيكية أصبحت هذه البديهية موضع أخـذ ورد ·

بدأ الفنان يغض الطرف شيئا فشيئا عن الموضوع كما عرفته وثبتته بل وحجرته التقاليد والمجتمع واللغة · وصاحب هذا التباعد

التدريجى عن الموضوع ، اهتمام أكبر فأكبر بالذات • ولم تعـد مهمة العمل الفنى التعرض للعالم القائم فعلا بقـدر ما أصبحت مهمته السعى الى خلق عالم آخر • وهكذا يكون الشعر ، بمعنـاه اللغوى ، عملية خلق حقيقية •

تقدم لنا الطبيعة ، بالطبع ، الألوان والأشـكال والمظاهر ، ولكنها مجرد مواد خام فقط • ولا يقبل الفنان الالتزام بتمثيل أى شىء أو محاكاة أى موضوع ، بل يعمل على تجريد عنـاصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبنى بها عالما آخر •

وعندما يدير المصورون والشعراء ظهورهم للواقع المرفوض فانهم يخضعون بلا وعى منهم لقانون التطور التاريخى وللتناقضات الداخلية المحركة للتطور •

كان لوتريامون يحس دائما بالحاجة الى « سماء مقابلة » • وكشف رامبو عن « عصر السفاكين » فى محاولة منه للخروج من التناقض بين الحياة الواقعية والشعر ، ولكنه آثر فى نهـاية الأمر طريق السكوت ورحل الى هرر حيث اندفع فى مغامرة يائسـة واشتغل بالنخاسة بسبب عجزه عن مواصلة حياته كانسان وشاعر فى فرنسا التى انتصر فيها أعداء ثورة باريس فى عام ١٨٧١ • أما جيرار دى نرفال فقد عثر فى اختلال الأعصاب وفى الموت على مخرج له من الأزمة • وراح بودلير يبحث عن عالم آخر لعجزه عن الحياة فى العالم القائم ، كما يتضح من قصيدة « طائر الألبتروس » الذى تمنعه أجنحته الهائلة من السـير على الأرض • وقد اقتفى مالارميه أثر بودلير فى قصيدة « البجعة اليائسـة » • أما الفريد جارى فقد اعتمد على ضحكات الأب آوبو العريضة وكلف الدكتور

فوسترول ، عالم « الباتافيزيقيا » بمهمة دراسة « القوانين المنظمة للاستثناءات وتفسير العالم الملحق بعالمنا هذا » .

وأيا كانت أوجه الاختلاف أو عدم التساوى بين عبقريات هؤلاء الفنانين ، الا أنهم ينتمون جميعا الى معسكر واحد ، والى أسرة واحدة تعتبر بكل بساطة ، أن كل ما يوجد فى عالمنا أضحى عاديا ودارجا . وفى رأيهم ، تتمثل العظمة فى رفض كل مفهوم نفعى ووضعى للعالم (وان كانوا لا يعون أنهم بصدد عالم رأس المال بالذات) وفى خلق عالم انسانى . وسان جون بيرس واحد من أفراد هذه الأسرة .

فالشعر بالنسبة لهم جميعا امتداد للفلسفة عندما تصل الى المسلمات النهائية وعندما تصبح شكلا للوجود فى العالم .

❋ ❋ ❋

يبدأ كل شيء عند بيرس بالنفى وبالتمرد ، وبالوعى بأن هذا العالم غريب عن الانسان : « كنت أحس أننى أعيش عند الناس واذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة » (١ ـ ٢٠١) « هذا العالم معتوه » (١ ـ ١٣٩) « انه عالم من التجار وبلاد كبيرة ينادى عليها الدلال لتباع تحت الشمس المحرقة ، والهضاب العالية تقمع والأقاليم يقدر لها سعر وسط رائحة الورود المهيبة» (١ـ١٤٢) «ثم جاء رجال المقايضة والتجارة ، رجال وفدوا من بعيد وقد وضعوا فى أيديهم قفازات من الجلد امعانا فى التعسف . وجاء كل رجال العدالة الذين يجمعون الشرطة ويجندون الحرس ..

«ثم رجال البابوية ، الساعون الى منصب القاصد الرسولى...

« هكذا كنا نحلم بين آلهة حائرين » (٢ ـ ٧٠ و ٧١) .

« الكتب قرأناها والأحلام انتهت ، أهذا كل ما فى الأمر ؟
أين هو الحظ اذن وأين المخرج ؟ ٠٠ ان العراقة قد كذبت ٠٠٠

« وكان الشرف يتهرب من أنصع الجباه شهرة » (٢ ـ ١٨٥ و ١٨٦) ٠

فهناك اذن عالم بأسره يترنح ويتصدع ، وهذا العالم هو عالم شاعرنا ٠ وهو لا يحـــاول الهرب منه بالالتجـــاء الى فراديس مصطنعة ٠

أما معنى العالم ، فهو لا يستطيع أن يبحث عنه خارج نفسه ، كما فعل كلوديل لأنه ليس متصوفا ٠

على أنه لا يفقد الثقة فى أى لحظة فى الحياة وفى مســتقبل الانسان ٠ وهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل وتفاؤل طاغ ، وبثقة فى النصر الأخير للانسان وحضارته وفتوحه ٠ ونجد عند بيرس التفاؤل النبوئى المعروف عند بعض الرومانتيكيين عشــية عام ١٨٤٨ ، والايمان الانسانى الملحوظ فى قصيدة « اليهودى التائه » لادجار كينيه ، والاحساس الملحمى بعظمة الانسان الذى ألهم والت ويتمان أو فيرهارين ٠

وتمتد أصول هذا الايمان الى التحـــالف الطويل المدى بين الانسان والأشياء ، والى التمسك بالمادة الموجودة فى الطبيعة لأنها كانت بداية أمجاد الانسان ٠ وقد عاش بيرس الالتصاق بالمادة فى فردوس طفولته حيث أحس مباشرة بارتباط الانسان بالطبيعــة الرائعة ٠ « على أن أفتح من جديد موطنى الجميل ، والمملكة الجميلة التى لم أعد أراها منذ الطفولة ، وعلى أن أذود عنها فى نشيدى » (٢ ـ ١٤٥) ٠

بدأ شعر سان جون بيرس بصيحة الفرح وبحب الحيـــاة • ولو أنه كان مؤمنا لكانت قصائده صلوات شكر ، ولكنها ظلت قصائد « ثناء » في الطبيعة ، كما سمى أول ديوان له • وقد كتب يقول لأندريه جيد : « هذا العنوان رائع حقا حتى انى لا أريد ان أطلق اسما غيره على كل أعمالى سواء نشرت فى كتاب واحد أو فى عدة كتب » (١) •

ان الوقوف بكل حماس الى جانب قوى الحياة هو الفضـــيلة الكبرى • ونقصد الحياة هنا بجميع أبعادها ، ابتداء من سريان كل عصارات الطبيعة فى عروقنا حتى الاحساس بالطـــاقة البشرية العظمى المنتشرة عبر تاريخ الانسان والتى تمنحه الثقة فى مستقبل أسمى •

ويشيع هذا الاحساس باستمرار فى كل أعمال ســان جون بيرس فكأنها من سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة أو ملحمة فريدة للانسان من خلال تجاربه وحضاراته • انها « اسطورة العصر » المناسبة لعهدنا الراهن لأنها تجعلنا نحس ونعيش تلاطم أمواج التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة •

فى بداية الأمر ، اتخذت هذه الثقة المتفائلة بالانسان شكل الوجود الخصب للعالم المدارى والانطلاقة الحية باسم « قانون اللذة الغامض ، بوصفها جوهر فكرة الشعر » (٢) •

وقد غذت طفولته السعيدة ، الجديرة بأمير صغير ، غذت هذه الحماسة الأولية • « ما أكثر أسباب التغنى !» (١ ـ ٢٦) «ناديت

---

(١) (كراسات البلياد ، العدد العاشر ، ١٩٥٠ ، ص ٣٦ •

(٢) خطاب الى فاليرى لاربو •

كل شيء مترنما بعظمته وناديت كل حيوان قائلا انه جميل وطيب».
(١ ـ ١٩) • كان بيرس قد أمضى كل صباه فى جزر الأنتيل التى قال عنها كريستوف كولومبوس انها أجمل أرض شـــهدتها عين الانسان ، فعرف كيف يقدم أروع صورة لها • وتميل قصـــائده التى تحكى ذكرياته الى خلق جمال يضارع جمال هذه الطبيعة •

غير أن هذه التجربة النابضة ، التى لا تخلو من تأثر بأندريه جيد ، لم تكن سوى بداية عند سان جون بيرس • فهو لا يرى أن علاقات الانسان بالطبيعة هى علاقات سلبية • ولا يكتفى بأن تتغلغل فى نفسه نشوة الدنيا ، بل يعتبر العمل شكلا أشمل وأرفع لالتحام الانسان بالطبيعة •

فالعمل هو قانون العالم المحرك للانسان وللطبيعة •

والفكرة الرئيسية فى نظرة سان جون بيرس للعالم هى فكرة الصيرورة عند هيراقليطس ، أى فكرة الهدم والبناء اللامتناهى لكل الكائنات • وقصيدة هيراقليطس ، هى أقرب القصائد الى أعمـال سان جون بيرس سواء فى المعنى الكونى الذى تزمى اليه أو فى شكلها النبوئى • كان هيراقليطس يقول : « هذا العالم لم يخلقـه آلهة أو بشر • كان العالم ، وهو الآن ، وسيكون دائما نارا حية الى الأبد تشتعل وتنطفىء وفقا لقوانين محددة •• والحاجة هى محرك العالم ، والشبع هو احتراق له •• وأيا كان الطريق الذى تقطعـه فلن تصل أبدا الى حدود الروح •• وللساهرين عالم واحد مشترك والذين ينامون ، يستغرق كل منهم فى عالم خاص •• والعراف الأكبر ، صاحب محراب دلف لا يتكلم ولا يكتم شيئا : انه يشير »

هذه بعض مقتطفـات من هيراقليطس الايفيزى الذى يذكرنا

أسلوب كتابته وطريقة عرض أفكاره ، باللوحات الحجرية التى تشهد على الحضارات المندثرة • وكأن سان جون بيرس قد حل نقوش هذه اللوحات وترجمها الى أشعار أضفت عليهـــا حيـــاة وشبابا جديدين •

والانسان لا متناه متحرك ، شأنه شأن البحار والرياح •وأهم قصائد بيرس تحمل عنوانى : البحر والريح ، بوصـــفهما رمزين للانسان اللامحدود • « ولن يكون البحر ذاته هو الموضوع ، بل احساس الانسان بالبحر وتملكه لفؤاده » (٢ ـ ١٣٥) ، وهو يحدثنا عن « المبشرون بالحلم وبالعمل : المتحدثون المتلهفــون الى الأبعاد الرحبة ••• » (٢ ـ ٦٧) وعن « كبار المغامرين فىفيافى الروح » (٢ ـ ٨١) و « الباحثون عن الطرقات والحياة الحرة » (٢ ـ ٦٧) •

هذه المقتطفات من أشعار بيرس تذكرنا بالوجود فى التصور الهيراقليطى وتدعونا الى الأخذ به •

« لقبونى بالغامض ، وكان البحر مقصدى » (٢ ـ ١٦١)

والبحر هو الموضوع الرئيسى فى أشـــعار بيرس ، تغنى به كما تغنت الأودسة من قبل • فالبحر عنده نداء وقضاء ، وتسام ولا متناه •

انه دعوة الى البحث عن أرض جديدة لرواد فاتحين جدد :

« يا بحر بالبوا •• البحر نفسه متبثقا ! يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الانسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة ••• فان يكن كل شيء معلوما لدى ، فما حياتى الا رؤية جديدة ••• ودائما

أبدا ، ستسبقينا أيتها الذاكرة الى كل الأراضى التى لم ترتدها بعد» (٢ ـ ٩٩) .

والبحر ضرورة عند الانسان ، عند كل من « لايعقد السلام مع نفسه أبدا » (١ ـ ٣٦) .

واذا كانت وظيفة الشعر الاولى هى الوقوف فى وجه الحاحات الشك ، فانه يؤجج الرغبة والتعطش الى اللامتناهى والى الشمول الذى « تدفع به الى حدودنا والى ما بعد حدودنا ، حركة عارمة » (٢ ـ ٣٢) .

« ودروب الدنيا كافة تلتهمنا فى كفها » (١ ـ ١٢٢) .

والبحر عنده تجاوز يشبه التجاوز فى الحب . كان أراجون يقول ان « الحب هو أن نخرج أولا من نطاق أنفسنا » . ويرى سان جون بيرس ، كما يرى أراجون والسرياليون ، أن الحب وسيط بين الانسان وكل الأشياء والتاريخ . « أنت المتنفس بين بحر الأشياء وبينى .. » (٢ ـ ٢٥٢) .

تمتزج دائما صور البحر والحب عند بيرس لأنها تبشر باللامتناهى نفسه .

« ... الوحدة فى قلب الانسان . ياله من انسان غريب بلا شاطىء ، بجوار امرأة تعيش على الشاطىء » (٢ ـ ٢٢٨) .

« والانسان مطارد من حجر الى حجر ، حتى آخر مهماز من الصوان والصخر ، ينعطف الى البحر القديم ويرى فى ألق قرون الزمن المسطحة ، الفرج المتشنج الهائل ، وبه آلاف التضاريس السيالة وكأنه الاحشاء الالهية وقد عريت فى لحظة ما » (٢ ـ ٣٠١ و ٣٠٢) .

وحب المرأة وحب البحر ، كلاهما غنى باللامتناهى نفسه ، وهما رمز ووعد بالخلق وبالخصوبة وبالعمل ، قبل أى شىء آخر . « ها هى الريح تهب . ومهماز العداء يجرى على الماء الحى . والبحر المحصن هو الآمر دائما ! .. وهل هناك حب كبير لا يتأمل فى العمل ؟ » (٢ ـ ٢٦٥) .

« والحب أيضا عمل ! وأشهد الموت على ذلك ، الموت الذى لا يغضبه سوى الحب .. » (٢ ـ ٢٦٨) .

ويعرف الشاعر كيف يحس من أجلنا بالظمأ الى الأشـــياء الغريبة والى السيطرة على القوى والى تحرير المنابع والى ابهـــار أنفاسنا فى سعيها اللامتناهى من أجل اقتلاع الأسوار وتحطيـم الحدود المرسومة .

وتحركه الحاجة الى الكمال لا الحاجة الى الهرب ، الحاجة الى كل ما ينقص الشكل الانسانى حتى الآن . انه واثق تماما من الانسان ومستقبله ، فينظر بلا وجل « من فوق كل أرض جديدة ، تحت شعار زوبعتها ...

« كل الأرض البكر القوية ، تحت أقدام الاجنبى ، تفتـح أسطورة عظمتها لأحلام ومباذخ زمان آخر .

« وأسمع عظام عهد جديد للأرض وهى تنمو ...

« والانســـان يرعى ظله على منحدرات الارتحال العظيم » (٢ ـ ٦١) .

ولا ينتمى سان جون بيرس الى زمرة الانبياء الزائفين المبشرين بالشك وباللامعقول وباليأس ، أولئك الذين يقدمون ، من باب

المسايرة والمجاراة ، الى الشباب كأساتذة · يبشر بيرس بفن العظمة والسعادة ، بفن مشجع يدعو الى بذل الجهد بالاعتماد على الحركة الصاعدة للانسان خلال العصور · وهو يعتبر التغيرات الهيراقليطية للطبيعة مسرحا يشيد بملحمة الانسان وبالعمل الخلاق·

« ليكن مشهد البحر دافعا لوعود بأعمال جديدة : أعمال حية وجميلة ، لا تكون الا جميلة وحية ، أعمال متمردة مندفعة تخلق لنا من جديد طموح الحياة الانسانية ·· » (٢ ــ ١٧٨) ·

والاشادة بالانسان وبعمله عند بيرس ، ليست اشادة بالفرد المنعزل ، كما أن الاشادة عنده بالانسان كفاتح وقائد تقل شيئا فشيئا من ديوان « الأناباز » الى قصائد « رياح » و « مرارات » · وبالطبع لم يبلغ بيرس الطريق الذى سلكه ايلوار الذى استطاع أن ينتقل من « أفق فرد الى أفق الجميع » (١) · فطريق الكفاح والشعب لم يكن فى يوم من الأيام سبيله ·

على أن مفهوم بيرس الارستقراطى الصرف للحياة والتغنى بها ، لا يحول دون أن يكون شاعرا ملحميا قبل كل شىء آخر · وكل الملاحم الشامخة والأساطير الهندية العظيمة والخرافات الاسكندينافية والتوراة والالياذة وأغنية رولان ، لم تكن أبدا من ابداع انسان بمفرده ، بل من خلق شعب ، ولا يستطيع أن يلتقط هذا الخلق سوى شاعر ·

لا غنى عن روح شعب بأسره للارتفاع الى مستوى أعاصير الطبيعة والتاريخ ، ولفك رموز المعانى العظيمة الكامنة فى هذه الروح والانطلاق بصداها نحو المستقبل ·

---

(١) عنوان مجموعة قصائد لالوار فى ديوانه « قصائده سياسية » ، (المترجم)·

ومن يروم التغنى بقصيدة شعب لا يكون وحده أبدا ، بل يجب أن يكون مع الجموع وأن تدفعه الجموع . « الرجل الذى تحاصره الأفكار الجديدة من كل ناحية ، والذى يسلم قياده لثورة موجات الفكر العاتية » . (١ ـ ٢٠٩) .

« والشاعر معنا أيضا ، على قارعة الطريق مع رجال عصره .

« ولنسر بسرعة عصرنا ، بسرعة الريح العظيمة » .

« ومهمة الشاعر بيننا ، توضيح الرسالات » (٢ ـ ٨٦) .

« الصرخة ! صرخة الاله المدوية ! فلتستبد بنا وسط الجماهير لا فى الغرف .

« ولتنشرها الجماهير حتى تنعكس علينا الى حدود الادراك» (٢ ـ ٨٧) .

« وستنطلق قصائدنا فى طريق الانسان تحمل البذرة والثمرة الى سلالات انسان ينتمى الى عصر آخر .

« حتى الشطآن البعيدة حيث يهرب الموت » (٢ ـ ١٢٠) .

واذا كانت الثقة تتفجر فى هذه القصائد حتى انها تترنم بأغنية عصرنا الماضى فى طريقه الى عصر آخر للعالم ، فذلك لأن سان جون بيرس أعار « أذنيه للغط البعيد للشعوب وللغاتها الخالدة» (٢ ـ ٢٩٩) ، واستوعب آثار حضارات الماضى التليد وكل مايشهد على مسيرة الانسان الصاعدة فى كل عصر ، كما أصغى دائما « لصرخة الانسان عند حدود البشر » (٢ ـ ١٤٣) . « وعيشا ترسم لنا الارض القريبة حدودها ، فالعالم تجتاحه موجة واحدة منذ طروادة ، موجة تطوى ردفها حتى تدركنا ، وهناك ، فى أقصى البقاع وأبعدها عنا ، انطبع هذا النفس .. » (٢ ـ ٢٢٥).

وهكذا يقذف بنا كل تاريخ الانسان فى حركة مده الصاعد نحو مستقبل أعلى • ولكن هذا التقدم لا يصيبنا وحدنا بل يشمل الجميع •

يحيى سان جون بيرس العالم الجديد الوليد ويناديه • وقد حملته تلك الاندفاعة النابعة من أعماق العصور الغابرة ومن معارك الانسان وانجازاته • ولنستمع اليه وهو يقول :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم • فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الانسان !

« وستحولون الأحلام التى تجاسر عليها الى أعمال » (٢ ــ ١١٥ و ١١٦) •

وأود أن أذكر هنا ما يشهد به بيرس من أجل الانسان :

« الانسان يرسم ظله على قارعة طريق البشرية •

« ودخان الانسان فوق السقوف وحركته دائبة على الطريق •
« انه لأمل مبذور بالعيون ، وبما لم يعهــــده الناس من قبل ، ونضوج مفاجىء لعالم آخر ، فى أوج ظهيرة ليلنا ••

« وكل الذهب المكدس فى مصارفكم وفى خزائن الدولة لا يكفى لشراء مثل هذا الصيد » (٢ ــ ٨٣) •

لا أدرى شيئا عن ذلك الغــــالم الذى يحييه بيرس ويدعــو له بكل هذه الحرارة والايمان ، ولا أعلم شيئا عن العقبات التى يضعها الذهب فى الطريق ، ولا أعرف ما هى تلك البــــلاد التى يرفضها بكل غضب • غير أنه يتعين على ، بوصفى انسانا مكافحا، وباسم عظمة الانسان والثقة التى يتغنى بها فى هذه القصائد ، أن

أبرز وجه الآمال النابضة عند الانسان . فهذا الانسان قد نهض ولن تنحنى جبهته أبدا بعد الآن فى آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية. انه يطرق حديد ارادته ليتخلص من « ماقبل التاريخ »وليبنى مستقبلا اشتراكيا للبشرية .

ولا يهمنى فى شىء أنه يرمى سان جون بيرس الى أحلام وآفاق أخرى للانسان : فهذه الأحلام والآفاق التى يتغنى بها تجيش بها نفسى وتخلق بيننا صداقة رجال تجمع بين كل من يحبون المستقبل ويتخطون كل حواجز الشك واللامعقول واليأس التى تفصل بين الناس .

أحب الشاعر الذى يتكلم عن الماضى بمثل هذه التعبيرات :

« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة نفسه ، والصمود الشاق » (٢ ــ ٧٠) .

وأحب الشاعر الذى يحيى المستقبل بهذه الكلمات :

« أيتها الشمس المرتقبة ! ياصرخة الملك ! .. ياقائدة ومشرفة على ثكنات الحدود !

« تحكمى فى بهيميتك المرتجفة أمام أول هجمة بربرية ...

« سأكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الاله الجديد .. » (٢ ــ ٧٣) .

يريد سان جون بيرس أن تنبثق من كلمات شعره حضارة مثالية جديدة نابعة من كل عهود التاريخ العظيمة ، حضارة تعكس كل تاريخ الانسان وكل مكتسباته ومآثره وكل أبعاد العظمة الانسانية .

هذا الشعر ليس مجرد تعبير عنيف عن الرغبة فى الوجود ، ولكنه يفصح عن ارادة هيجلية تريد أن تخلق الانســـان الكامل المستوعب لكل تاريخ البشرية ، الانســـان الذى يتخذ من الماضى علامة ودلالة لضرورة تخطى الماضى ويستخلص من هذه الملحمة قوى جديدة للسير قدما بالحياة • وأسلوب هذا الشعر أسلوب للحياة نفســـها • ولـكن لماذا لا يثير هذا الشــعر فى نفسى أنا الرجل المناضل ، معنى مختلفا عن المعنى الذى بثه فيه صاحبه ؟

وما شأنى أنا اذا كان المؤلف لا يقبل المســتقبل الذى يمنح بناؤه مغزى لحياتى ، واذا كانت الأغانى التى كتبها تصاحبنا نحن فى طريقنا الذى نشقه ؟ ان عيون بيرس تتجه نحو الشمس المشرقة أما نحن فنقوم بمهمة الانسان المجهول الذى يعمل من أجل أن يظهر النهار ، وان بدا للشاعر أو للمتنبىء أنه يســـتحيل التكهن بهذا النهار •

وأنا لا أضم الينا ، نحن الماركسيين ، انسانا أبعد مايكون عنا ، لا لكونه دبلوماسيا فى وزارة الخارجية الفرنسية ولكن بسبب كتاباته • على أن السيمفونية البطولية لمسيرة الانسان المتمثلة فى أعمال سان جون بيرس الشعرية تنبض بالتفاؤل وبحب الانسان وترسم صورة الحياة الصاعدة وتمجد الانسان اللامحدود • وكل هذه العناصر وثيقة الصلة بنا ، تعيش فى فكرنا وتسهم أعمالنا فى احيائها وفى تخطيها من خلال الحياة اليومية • فهناك عنـــاصر مشتركة بيننا وبينه :

« مسيرة ظلال مايو الزرقاء الكبيرة ، فى أعماق السهول ، تنقلنا فى هدوء من السماء الى الأرض •• فنحن رعاة المستقبل » • (٢ — ٣٣٩)

« ونحتضن فى طرف الساعد ، وعلى كفوف أيدينـــا ، قلب الانسان الغارق فى ظلمات الرغبة المتلهفة والمتأججة والحب غـــير المعلن ، كأنه أفراخ وليدة ...

« ولتسمح أيها الليل فى الساحات الموحشة وتحت السقوف المهجورة وبين الأطلال المقدسة والأوكار القـــديمة المتهدمة ، الخطى الكبيرة الواثقة للروح التى لا عرين لها .

« أيها العصر العظيم ، ها نحن ذا فلترتق الى مصاف قلب الانسان » (٢ ـ ٣٤٣) .

نعم ، انى أحب هذه الانسانية التى لا تحتاج الى وســـيط والتى يقدمها لنا شاعر يتغنى بالسـعادة والعظمة . فهو يعمـــل بين جنباته كل ماضى الانسان ولا يرتوى بالحاضر .

والشعر بالنسبة له ، هو كل ما يعبر عن الانسان وعن العالم الذى لا تتوقف أبدا حركة بنائه .

وتنبع كل شاعريته من التزامه بهذه القيم .

***

فى القرن الثامن عشر ، توصل دالمبير للمسلمة التـــالية : « أعتقد أن القانون الدقيق الصحيح الذى يفرضـــه عصرنا عـــلى الشعراء هو الآتى : انه لا يعترف بأن ما يكتب يكون شـــعرا جيدا الا اذا وجده رائعا فى النثر » . وقد أورد بول فاليرى هذا النص (١) مؤكدا ، عن حق ، أن الشعر هو بالذات عكس « نظرية دالمبير » .

---

(١) بول فاليرى ، أعماله ، لابلياد ، المجلد الأول ص ١٢٩٢ .

فالقصيدة لا تكون جميلة على طريقة الرســم الهنــدسى أو الخطب ، أى أن جمالها لاينبع من كمال ما تمثل أو ما تشرح . انها تؤثر فينا كما لو كانت كائنا حقيقيا ، مثل البحر والشمس وهى جميلة لا فيما تقرر بل جميلة كالشجرة .

ويقول بيير ريفردى : « لم يعد المطلوب اليوم التأثير عن طريق العرض العاطفى لأى حدث عادى ، ولكن يجب أن يكون هذا التأثير بنقاء واتساع تأثير السماء المرصعة بالنجوم وتأثير البحر الهادىء العظيم والفاجع ، وتأثير المأساة الكبيرة الصــامتة التى تسطرها السحب تحت الشمس » (١) .

وهكذا أصبحت مهمة اللغة مطروحة على بساط البحث : فمنذ حوالى ثلاثة أرباع قرن من الزمن وقيمة الكلمات لم تعد تعبــر بقدر ما اكتسبت من قيمة ابداعية . لم تعد مهمة لغة الشــعر محاكاة الطبيعة أو تقديم شروح على غرار الخطابة أو القصة ، بل ابراز حقيقة جديدة . لم تعد الكلمات مجرد اصطلاحات بل غدت جزءا من الأشياء نفسها . « اللغة لم تعد وسيلة بل غدت كائنا » كما قال جاك ريفيير فى دراسته عن حركة الدادية .

ومهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتشكل عليها ، بل مهمتها على العكس ، تفجير تعريفاتها وحدودها النفعية ومعانيهــا التقليدية الشائعة الاستعمال لنستخلص منها امكانيات غير متوقعة وآمالا ومعانى كامنة مدهشة تحملها فى طياتهــا ، تحول الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد الى مادة تخلق الأساطير .

---

(١) بيير ريفردى ، « القفاز المصنوع من شعر الخيل » مطبوعات بلون ، ١٩٢٦ ، ص ٤١ .

ويتضمن الواقع أكثر مما ينهل منه العمل المباشر واليومى، وأكثر مما خط من طرق ، وأكثر من التواطؤات والتستـــترات المطمئنة التى بثتها العادة فيه .

والأشياء ليست سوى جزء مما تعنيه هى نفسها . وكان العالم المحسوس بالنسبة لبودلير مخزنا للصور والاشـــارات ، وقاموسا للأشكال يستخلص من توافقاتها رنينا غير متوقع .

ونجد هذا التوافق بين مختلف الأحاسيس عند ســان جون بيرس حينما يشير الى « الأسماك السائرة كالمقطع الذى يتردد على طول الأغنية » (١ ــ ٤١) . ونجد التوافق بين الأشياء وبين رغباتنا عندما يقول ان « الحكمة تتخذ اليوم شكل شجرة جميلة » (١ ــ ٥٨) ، وأيضا التوافق بين الأشياء وبين مغزاها بالنسبة لمجموع الكون : « يسأل كل ركن من أركان الارض ليفهم مغزى هـــذا الغموض الكبير » . « ويسأل قاع النهر وميــاه الســماء وتشابكات نهر الظلال على الأرض ، وقد يثور لعدم حصوله على رد » (٢ ــ ٨٣) .

وتسود مسألة مغزى الكلمات فى كل شعر سان جون بيرس شأنه فى ذلك شأن بول كلوديل . ولكن هنـــاك فارق أساسى بينهما ، فالمعانى التى يقصدها كلوديل تقع فى نطاق الأبعـــاد الكاثوليكية ، وهى موجودة أصلا فى الكون وعلى الانسان أن يحل رموزها كما يفسر الكتب السماوية ، أما الانسانية الملحمية عنــد سان جون بيرس ، فان قيمها الوحيدة ليست سوى أعمال الانسان وابداعاته الخلاقة . فسلطة الانسان « تمتـــد الى كل الدلالات على الأرض » (١ ــ ١٥٠) .

فالانسان لا يعتمد فى انطلاقاته الا على مآثر الماضى وعلى الأعمال السابقة .

« لقد تواجد هذا الخصب دائما ، لقد تواجدت هذه العظمة دائما .

« هذا الشىء التائه فى الأرض ، هذه الرجفة العالمية للعالم، على كل السواحل الرملية ، تنطق بنفس واحد وفى موجة واحدة.

« جملة وحيدة ، طويلة ، بلا وقفات ولكنها تستعصى على الفهم ...

« .. وتعلو كل ليلة على هذا الصخب الصامت عند عتبتى ، وتعلو كل ليلة على صحوة الأزمنة المندثرة تحت القشرة .

« وعلى كل الشواطىء الرملية فى العالم ، مقطع متوحش لا يشبعه كيانى ! ... » (١ ـ ١٧١ و ١٧٣) .

وعندما تكون مهمة الشعر التقاط هذه المعانى ونقل رسالتها أو الهاماتها ، فانه يتعذر صبه فى القوالب الكلاسيكية المعروفة لبيت الشعر المقفى أو الموزون . وتتخذ بالضرورة هذه اللغة النبوئية أو الموحية ، شكل آيات ، ابتداء من آيات التوراة ، حتى آيات زرادشت ، وابتداء من آيات كلوديل حتى آيات سان جون بيرس .

لقد نهل بيرس من كل المأثورات والأديان ، ومن كل الطقوس والأساطير ، ومن كل مؤسسات الانسان وجساراته ، وجمع بين أطراف هذه المسيرة البطولية فى ملحمة واحدة ، بالكشف عن آثارها وعن معالم ماضيها التليد . وأسلوب هذا الصرح الذى

يشهد على عظمة الانسان ، لا يبـــدو له صـــاخبا أو خطابيا أو متغطرسا • على أن الكلمات تبدو لنا أحيانا فخمة متكلفة و «النفة عامرة بالنبوءات » (٢ - ١٣) •

« ان مجدى فوق الرمال ! ان مجدى فوق الرمال ! •• وليس من الضلال أيها المسافر الغريب •

« أن تطمح فى العراء لتجمع الى خلجان المنفى قصيدة كبرى صنعت من لا شىء•

« صفرى يا مقاليع فى أرجاء الدنيا ، وغنى يا أصداء فوق المياه !

« لقد بنيت فوق الهاوية ، فوق غيـام ودخان الرمـال • أرقد فى الآبار وفى السفن المجوفة ،

« وفى كل مكان عديم الجدوى ماسخ الطعم يضطجع فيـــه مذاق العظمة » (١ - ١٦٨ - ١٦٩) •

وتعبر احدى قصائده الأخيرة فى ديوان « مرارات » عن جوهر شاعريته :

« آه ، لقد كانت لدينا كلمـات من أجلك ولم يكن لدينـا ما يكفى من الكلمات ،

« وها هو الحب يجعل موضوع هذه الكلمات مختلطا علينا ،

« فلم تعد كلمات بالنسبة لنا لأننا لم نعد نتشاور أو نزدان بها ،

« بل أصبحت صميم الشيء الذى تشير اليه وصميم الشيء الذى تزينه •

« فنصبح القصة نفسها عندما نتلوها

« ونصبح الشيء الذى لم يكن قابلا لأن يتوافق معنا : النص نفسه وحركته الأشبه بحركة البحار ،

« والثوب الكبير المنظوم الذى نرتديه » (٢ ــ ٣٠٧ ــ ٣٠٨)

انها للغة مبتورة ، موحية تكاد تبلغ حد الغموض ، شأنها شأن لغة النبوءات والوصايا ، ولغة الترانيم الشعائرية بابتهالاتها و « تعزيماتها » ، وهنا ، يكون كل من الصورة والايقاع ، والمعنى والجرس ، شيئا واحدا •

وهذا التوافق الفريد بين الموسيقى والفكر عند ســان جون بيرس ، يفرض علينا الوجود والحركة • ولا شك أن هـذا التوافق لا يشكل المقياس الوحيد ولكنه على أى حـال مقيــاس أساسى • وتفرض علينا حركة القصيدة ترتيبا ايقاعيا وموسيقيا يجرفنــا بنوع من الالحاح الضرورى القسرى • وأى توقف أو مجرد عرقلة أو انحراف فى هذه الحركة يكون أشبه بشرخ فى قطعة من البللور على حد قول بول فاليرى • ولنستمع الى هذه القصيدة عن البحر :

« يا بحر بعل ، يا بحر مامون ، ويا بحر كل العصــــور يحمل كل اسم !

« يا بحر أحلامنا الوافدة من المنبع نفسه ، ويا بحرا تسكنه الأحلام الحقيقية ،

« يا جرحا غائرا فى الأحشاء ، ويا جماعة المنشدين القدامى على بابنا ،

« أنت الاساءة وأنت السـنا ! أنت الجنون وأنت الرخاء » (٢ ـ ٣١٠ ، ٣١١) .

***

يجب أن أتوقف هنا ، حتى يتردد فى نفوسكم طويلا صدى هذه الموسيقى التى تشبه ذبذبات قطعة بللور ، نستمع اليها دون أن نلاحظ أنها كفت عن التذبذب .

على أنه يتعين على أن أقول لكم كلمة أخيرة ، وأن أقولهـا بالأحرى لنفسى حتى أطمئنها ، فكأنى أدافع بذلك عن غرابة هذا الحب لأنه موجه نحو شاعر أبعد ما يكون عنى سواء فى مجـال الفلسفة أو النضال .

لقد احتجت لوقت طويل ، لأقنع نفسى بأن حياتى كمكافح تسمح باستيعاب هذا الحب ، أى حب هذا الشاعر ، وبأن تفكيرى كفيلسوف ماركسى يسمح بتقبله .

ولا أود أن أنهى كلامى بما يشبه الرجاء من أجل التفهـم السليم لشعر سـان جون بيرس ، على أنى أريد أن أسر اليكم بالطريقة التى توغل بها هذا الشعر فى كيانى .

لقد أحسست مرتين ، خلال الشهور الاخيرة بحاجة مادية ملحة الى شعر سان جون بيرس .

كنت قد انتهيت من كتابة دراسة طويلة عن فلسفة هيجل

وأردت أن أتخلص من الانجذاب الذهني لمنهجه الفلسفي الذي يعتبر آخر المناهج وأكثرها تأثيرا على الفكر : كنت في حاجة الى النقيض ، نقيض التصور الذي يسكرني • ولكن هيجل يلقننا الحاجة الهائلة الى العظمة حتى اننا لا نكاد نجد غذاء لها من فرط صعوبتها • وتستجيب أشعار سان جون بيرس المتعالية لهذه الحاجة دون أن تقلل من ضرورتها •

وجدت في شعر بيرس الصورة المعكوسة لملحمة الانسان عند هيجل : فهنا أيضا يغني العالم نفسه داخل الانسان ويحل محل الآلهة القديمة بكل جرأة • لا شك أن المستقبل الذي يبشر به سان جون بيرس من أعمال الخلق الاسطورية ، بكل ما يتضمنه هذا الشعر من سحر ومن عقيدة بدائية في القدرة المباشرة للكلمة • وهذا الوهم الذي يفترض القدرة السحرية للكلمة والوحدة التامة بين الكلمة والعمل ، من أعمال الخلق التي انحرفت عن الطريق •

فلا شك أن أحلامنا لا تتساوى في قيمتها مع يقظتنا ولا شك أيضا أن خير وسيلة للسمو وتقمص روح الشعر تتمثل في النضال من أجل المستقبل •

ولكني أكتشف أكثر فأكثر كل يوم في هذا الشعر ، وفي لغته النبوئية وفي نورانيته ، أبعادا وآفاقا نتجه نحوها بجميع قوانا مع رفاقنا في النضال •

لقد سافرت أخيرا الى كوبا ولم أحمل معي سوى كتابين : هما كل شعر سان جون بيرس الذي يقع في جزأين • وكنت حتى هذه الزيارة قد رأيت ثورات تم انجازها ، ولكني ، لأول مرة

انغمست وأنا فى كوبا ، فى ثورة ما زالت فى طور التنفيذ .
وكنت أصطحب معى فى كل ليلة بعد يوم العمل فى هذا العـــالم الذى يتشكل من جديد ، قصائد بيرس ، تلك القصائد العامرة بالايمـــان الكامل بالانسان ، فأجد فيها ايقاعا مرحا طاغيا يتدفق مع مسيرة الثورة .

وقد يبدو الربط بين هيجل والثورة الكوبية غريبا ، ولكن شعر سان جون بيرس بدا لى « مضبوطا » معهما بالمعنى الموسيقى لهذه الكلمة ، ولذا أردت بلا شك ، أن أعبر عن احترامى غـــير المتوقع لهذا الشعر الذى تلاقيت معـــــه فى أرفع لحظات حياتى كفيلسوف وكمناضل ثورى ، وكلاهما شىء واحد بالنسبة للانسان الماركسى .

وربما أحببنا فى سان جون بيرس قبل أى شىء آخر كلماته التى ننهى بها حديثنا عنه عندما يحدثنا عن :

« .. الباحثون بطرف المجس عن الصلصال الأحمر القابع فى الأعماق ليشكلوا به وجه أحلامهم » (١ ـ ١٨١)

« والمنقبون عن الفكرة الجديدة فى نضارة الهاوية ،والنافخون فى الأبواق على أبواب المستقبل » (١ ـ ١٨٧) .

كافكا

عالم

كافكا هو نفس عالمنا ٠

والعالم الذى عاشه هو نفس العالم الذى بناه ٠

انه عالم خانق، مجرد من الانسانية، عالم الغربة٠ على أنه يعى هذه الغربة كما يحدوه أمل لا ينتهى ، حتى أننا نرى من خلال ذلك الكون الذى تتنـازعه الروائح وروح المرح ، قبسـا من النور أو مخرجا ٠

ويكفينا لكى نعيش بكل جوارحنا تلك الوحدة الحية العميقة، ألا نضل فى متاهات التفسيرات التى تميل دائما الى حشر الأعمال الخلاقة فى اطار نظام عقائدى محدد من قبل ، ولا يعتبر تلك الأعمال الا اخراجا رومانتيكيا لفكرة ٠

وقد قدم علماء اللاهوت عدة نماذج لهـذا التفسير الصارم : فمنهم من تصور أنه وجد فى كافكا آخر أنبياء اسرائيل ، ومنهم من تعرف فى شخصه على تمزقات روح تسعى الى الخـلاص فأرادوا أن يقودوه الى الهداية ، ومنهم من اتخذه واحدا من أتباع كارل بارث، ومنهم من سلك أدبه فى اللاهوتية السلبية ٠

وفى الطرف النقيض ظهرت التفسيرات التى تدعى التمسـك بالماركسية وترى فى كافكا اما بورجوازيا صغيرا ترديا فى تشاؤمية ناخرة كالسوس واما رجل الثورة ان لم يكن رجل الاشتراكية ٠

وأرادت الوجودية هي أيضا أن تدخل كافكا في نطاق الجهود العبثية لسيزيف وفي اطار القلق الطاغي عند هيديجر. أما اخصائيو التحليل النفسي فقد أغرتهم « رسالة الى الأب » فاعتقدوا أنهم اكتشفوا في شخصه نموذجا مثاليا لعقدة أوديب . وخاض الطب أيضا في المعمعة فلم يتردد البعض في العثور على تفسير حاسم ونهائي لرواية « التحول » أو لرواية « المحاكمة » اللتين كتبهما في عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، من خلال مرض الدرن الرئوى الذى لم يصب به الا في عام ١٩١٧ . وبقدر ما لم تعد عظمة أعمال كافكا موضع أخذ ورد بقدر ما تعددت التفسيرات والتأويلات المنسوجة حولها .

وهكذا ينتاب المرء عند التعرض لأعمال كافكا نفس شعور بطل قصته المعنونة « الأحراش المتأججة » اذ يقول : « وقعت في أحراش معقدة متشابكة ، لا مخرج منها .. كنت أتجول في هدوء وأنا مستغرق في التفكير ، واذا بي أقع فجأة فتحاصرني الأحراش من كل جانب . لقد سقطت في أسرها وضعت » .

ويقول له الحارس : « يا بني ، لقد بدأت تسلك الطريق المحظور فتوغلت في هذه الأحراش البشعة . ثم ها أنت تشكو . ومع ذلك فانك لست في غابة موحشة بل في حديقة عامة . سنخرجك من المأزق ، ولكن عليك بالصبر ، يجب أن أبحث أولا عن عمال يشقون لك طريقا ، ثم انه لا بد أن أحصل قبل ذلك على تصريح من المدير » (١) .

والسمة المشتركة بين كل تفسيرات أعمال كافكا ، على تعددها

---

(١) عن مجموعة القصص القصيرة « سور الصين » ـ الناشر : جاليمار ص ٢٢٠ .

واختلافها هي محاولة التوصل الى « مفتاح » لها من خلال رواياته ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة لاهوتية أو لاوعيا اجتماعيا أو نفسيا ، أو برنامجا ثوريا أو أعراضا مرضية معقدة ٠

ولا يعنى ذلك أن هذه التفسيرات جميعا لا تستفيد من جزء من الحقيقة ، على أن الحقيقة نفسها سرعان ما تنقلب خطأ عندما تحول التفسيرات ما قد يكون عاملا مساعدا الى منهج شامل لتفهم كل أعماله ٠

ولا نزاع فى أن أعمال كافكا تتضمن وقفات دينية ٠ ولا شك أن وضعه الطبقى ساهم فى الحد من أفقه ، ومن المؤكد أيضا أننا لا نستطيع أن نقول ان احساسه بالوجود ليس قريبا الى احساس كيركجارد والجيل الثانى من الوجوديين ٠

على أن أعماله لا يمكن أن تكون مجرد تعبير مصور لهذا الرأى أو ذاك : فالرواية أو الملحمة ليست فكرة مجردة مغلفة ومزينة بالكنايات ٠

انها أسطورة موحية ، أى صورة للحياة ، تضم السماء والأرض فى وحدة واحدة ، صورة للحياة بكل أبعادها : الأسرة والمهنة ، الزواج والدين ، المدينة بمتاهات آلاتها ومكاتبها ، بأوهامها ومؤسساتها الراسخة ، بروائعها الابداعية وبعاداتها اليومية ٠

وعالم كافكا من نفس نسيج حياته، وهو على حد قوله : «ليس سيرة ذاتية بل بحثواكتشاف لعناصر مختزلة الى أقصى حد ممكن٠ وسأبنى حياتى فيما بعد على هذه العناصر تماما كما يحاول الرجل الذى أصبح بيته متداعيا ، أن يبنى بيتا آخر بجواره مستخدما بقدر

الامكان الخامات القديمة٠٠ غير أنه من المؤسف حقـا أن تخونه قواه أثناء البناء فيصبح لديه بدلا من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله ، بيتا نصف قائم وآخر نصف مبنى، أى لاشيء على الاطلاق٠ أما ما يتلو ذلك فهو الجنون الصرف، أى شيء أشبه برقصة القوقازى بين البيتين ، تلك الرقصة التى يحفر بهـا القوقازى الأرض بكعبى حذائه حتى يسوى لنفسه قبرا تحت قدميه » (١) ٠

أن تكون مادة العمل الأدبى والحياة شيئا واحدا ، فهذا أمر مسلم به يتضح لنا من خلال الاحساس الملح بمدينة براغ فى «وصف المعركة » ومن خلال العـلاقات الحميمة بين « خطاب الى الأب » وبين جو « الحكم » و « التحول » وبين « القلعة » وخطاباته إلى ميلينا ٠

ويغرق الانسان فى أنحاء هذا العالم ، فيتيه فى اللاانسانى ويدمج فى تروس آلة حاسمة كل ما فيها محسوب ومدروس ٠

وفى هذا العالم المجرد من أى تعريف به والمنظم فى تسلسل هرمى للمراتب الاجتمـاعية ، يعيش الانسـان مسـلوبا من مزاياه الفردية ، ويتحول الى مجرد أداة خيالية بائسة ، عارية من مقومات الشخصية ٠ ذلك هو عالم رأس المال الذى يتكشف بجـلاء طابعه اللا انسـانى من خلال النظم البـالية الطاحنـة التى تقوم عليهـا الامبراطورية النمساوية المجرية المحتضرة ٠

على أن الالتحام بين الابداع الشعرى والحياة لاينشأ فقط من كون العنصرين من المادة الأولى نفسها ، بل ينشـأ عن توليدهمـا وتعبيرهما عن نفس ردود الأفعال ٠ فعنـدما يخوض المرء معركة

---

(١) كراسات ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ٣٣٥ – ٣٣٦ ٠

لا يعرف نتيجتها ، فانه يواجه مجتمعا يطرح قضية الخاص والعام بشكل مؤلم . كان كافكا يجاهد من أجل تحديد مكانه في هذا الكون ومن أجل ادراكه في شموله ومن أجل اكتشاف مغزى الحياة والتعرف على دوره كحامل رسالة مزود « بتوكيل لم يعطه له أحد » (١) . وهكذا تتداخل وتترادف وتتصادم لحظتا التمرد والايمان ولحظتا السخرية والتساؤل .

وعالم كافكا ، أي العالم المحيط به وعالمه الداخلي ، ليسا سوى عالم واحد . وعندما يكلمنا عن عالم آخر ، فهو يحرص دائما على أن نفهم في الوقت نفسه أن ذلك العالم الآخر يوجد في عالمنا بل انه عالمنا نفسه . ذلك أن عالم الانسان يشمل أيضا كل ما يتحداه وكل ما نفتقده فيه .

ونفى العالم لحظة من لحظات العالم وكافكا نفسه من عناصر هذا النفي . وهو يقول بهذا الصدد : « لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه ، وهو أقرب العصور الى وكان الأجدر بي أن أضطلع بمهمة تمثيله لابمهمة محاربته . أنا لم أورث منه لا الايجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التي تتحول الى ايجابية ... فأنا لست سوى بداية أو نهاية » (٢) .

وكافكا ليس يائسا ولكنه شاهد على عصره ، وهو ليس ثوريا ولكنه يفتح العيون .

وتعبر أعماله الأدبية عن موقفه من العالم . وهي ليست مجرد صورة منقولة ومتواكلة ، كما أنها ليست نبوءة تسرف في الخيال .

---

(١) يوميات خاصة ــ الناشر : جراسيه ، ص ٢٢٢ .
(٢) يوميات خاصة ــ الناشر : جراسيه ، ص ٢٢١ .

ولا تريد أعماله أن تقدم تفسيرا للعالم كما لا تريد أيضا أن تغيره ·
انها تكتفى بالافصاح عن قصوره وتدعو الى تخطيه وتجاوزه ·

يدور الحوار التـالى بين كافكا والقارىء فى « كراسـاته » :

ــ تقادم هذا العالم هو السمة الحاسـمة المميزة له ·· واذا أردت أن أحاربه فعلى أن أوجه هجومى ضد سمته الحاسمة أى ضد تقادمه · وهل أستطيع أن أفعل ذلك فى هذه الحياة وهل أستطيع ذلك حقا بالاعتماد على أسلحة الايمان والأمل فقط ؟ »

ويرد كافكا :

ــ أنت تريد اذن أن تحارب العالم بأسـلحة أفعل من الأمل والايمان ؟ هذا النوع من الأسلحة موجود ولا شك ، ولكن التعرف عليه واستخدامه لا يتم الا وفقا لشروط معينـة ، وأريد أن أعرف أولا اذا كانت هذه الشروط متوفرة فيك ·

فيقول القارىء :

ــ أنا لا أملكها ولكن ربما استطعت الحصول عليها ·

ويجيب كافكا :

ــ بالطبع ولكنى لا أستطيع أن أسدى اليك مساعدة فى هذا الشأن ·

ويسأله القارىء :

ــ اذا كان الأمر كذلك ، فلمـاذا تريد اذن أن تضعنى أولا موضع الاختبار ؟

وهنا يقول كافكا :

ـ لا لأبين لك ما تفتقر اليه ولكن لأوضح لك أنك تفتقر الى شيء (١) ٠

ولـكى ينجز كافكا هذه المهمـة فقد أقام عالمـا آخر ، يصور حقيقة عالمنا ، ذلك لأنه يحمل في ذاته نقيضه ويكشف لنا بغموض والحاح عن تجرده العميق من الانسانية ٠

انه كفاح ضد الغربة ، في صميم الغربة نفسها ٠ وبعبـارة أخرى توضـح رأى سبينوزا : انه وعى بالغربة مصـحوب بجهـل أسبابها ووسائل التغلب عليها ٠

وسنتابع الحركة الجدلية الداخلية لأعمال كافكا وحياته ، من خلال تعرضنا للقضية الرئيسية ، وهى قضـية العلاقة بين أعمـال كافكا وحياته ٠

وقد بدأنا انطلاقا من وحدة عالم كافكا والعـالم الواقعى ٠، وسنتعرف من خلال وجـوده ، أى من خلال العـالم الذى عاشـه بتناقضاته، على الازدواج الجدلى لعالم الغربة أو لعالم الوعى بالغربة، أى الازدواج الجدلى لعالم « العندية » ولعالم « الـكينونة » ، أو عالم الانسان المزدوج الشخصية ٠ ويشبه كافكا بطل « المحاكمة » فهو في آن واحد « المتهم » و « المفوض » و « كيانه وأملاكه ليست شيئا واحدا بل شيئان ، ومن يحطم ما يوجد بينهما ، يحطمه بالضربة نفسها » (٢) ٠

ويتم تجاوز هذا التنـاقض الأول ، برفض أول وبنفى أول ،

---

(١) ثمانى ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاسـتعدادات لحفل زواج فى الريف » ، ص ١٠٣ ٠

(٢) الاقراء فى القرية ـ الناشر : جراسيه ، ص ٤٧ ٠

يتمكن بواسطته الكائن من نشاطه فى مواجهة سلبية عالم «العندية» ولكن الذات التى تتمكن مرة أخرى من وحدتها على صعيد العالم الداخلى ، لا تلبث أن تنتج ثنائية جديدة فى هذه الوحدة. ان الوعى بالغربة والتوتر الفاجع الناتج عنه بين الذات والموضوع ، بين الكينونة والعندية ، له مغزى ملتبس لا ندرى : هل هو مغزى دينى أو مغزى متمرد ؟

وتخطى هذا التناقض الثنائى بين التمرد والدين ، يتم بخطة تتجه نحو التغلب على النزاع القائم بين التمرد والدين ، وذلك بجعل الصراع فى الابداع الفنى صراعا موضوعيا لأنه تجربة معاشة لمغزى العالم ولنواقصه فى رأى الدين ، ولأنه دعوة الى تجاوزه كما ترى الثورة . ويتكشف التناقض الداخلى على صعيد هذا العالم المشيد ، هو تناقض بين اللغة والأسطورة ، يبث كل من وحدتهما وتعارضهما الحياة والحركة فى الابداع الفنى . ان مهمة كافكا النهائية هى بلوغ السمو الكامل مما يفرض عليه أداء رسالة مستحيلة بواسطة اللغة ، وهو يقول فى ذلك : « أحاول دائما أن أوصل شيئا غير قابل للتوصيل وأن أشرح دائما ما يستعصى شرحه .. » (١) .

هذا التناقض الذى لا سبيل الى حله ، والذى ينقله كافكا الينا ، هو تناقض مصيره ورسالته فى الحياة : « هذا المسعى يسلك طريقا يتعدى طاقة البشر ، وكل هذا الأدب عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة .. » (٢) .

---

(١) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٥٠ .
(٢) يوميات خاصة ، ص ٥٢٩ .

- ١ -

العالم المعاش وصراعاته

كانت التجربة الأساسية عند كافكا فى بحثه عن مغزى الحياة هى غربته وحاجته الى الحصول على تصريح اقامة فى الوجود • وهو يقول لنا فى يومياته : « أعيش غريبا أكثر من الغرباء أنفسهم » •

كان وضعه كيهودى يتكلم الألمانية ، ويعيش فى بلد تشيكى يرزح تحت سيطرة الامبراطورية النمساوية المجرية ، قد فجر فى نفسه الاحساس بالوحدة وبأن جذوره مقتلعة من تربتها •كان كافكا فى الرابعة عشرة من عمره عندما اندلعت هبة نوفمبر ١٨٩٨ • وقد صاحبت الاحتجاج على سيطرة حكومة فيينا مذابح معادية للسامية، فجرب كافكا طوال شبابه الحروب العنصرية الصغيرة التى يقودها القوميون المتطرفون من طلبة المدارس • وكانت الأقلية اليهودية تسمى فى صفوفهم «الجنس الأجرب» كما جاء فى خطاباته الى ميلينا• كانت لغته الألمانية تفصله عن أهالى البلاد من التشيك ومع ذلك فهو يعتبر نفسه ضيفا على اللغة الألمانية ، وكان يشعر أنه أجنبى فى براغ ، مسقط رأسه • كان معزولا عن الأهالى المتكلمين باللغة الالمانية لكونه يهوديا ، كما كان منفصلا عن الشعب بوصفه ابنا لأحد كبار التجار • ومع أن الحى المخصص لسكنى اليهود وحدهم كان قد هدم الا أن العزل المعنوى ظل قائما • « ان المدينة اليهودية النتنة مدينة حقيقية تعيش فى نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة

الصحية الجديدة المحيطة بنا. وما زلنا نمشى فى حلم بالرغم من أننا مستيقظون تماما . فما نحن فى الواقع ســـوى اشباح الأزمنـة الغابرة » (١) . ان كافكا يحس أنه خارج عن أى جمـاعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعيا وبسبب انعزاله المعنوى .

وهو منعزل عن أىجماعة روحية أيضا وغريب عليها. فالرب الوحيد في تصوره هو « يهوه » الرب البـاطش الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصارمة . ويعيش هذا الاله المتباعد ، عند حدود الغيب ولذا فلن نرى أبدا فى روايات كافكا، لا امبراطور الصـين ولا رئيس المحكمة ولا سـيد القلعة . وتاريخ اسرائيل فى نظره صورة للعلاقة التى تربط الانسان بالرب . وشعبه هو الشعب المختار ولكنه الشعب العاصى أيضا الذى حقت عليه لعنة الرب . وهو يقول : « بالرغم من غرابة أطوارى التى أعترف بها ، الا أننى لا أخون جنسى فى الواقع ، فهذا أمر مفروغ منه .. ولكن طباعى وحدها هى الغريبة ومن الممكن تفهمها بمعرفة الصـــفات المميزة للجنس الذى أنتمى اليه » (٢) .

كان كافكا يهوديا صميما ولـكنه فى الوقت نفســه يهودى مقطوع الصلة بالطائفة اليهودية . ويتسم نقده الموجه ضد الديانة اليهودية بالشراسة والعنف . وهو يقول عن الجاليـة اليهودية فى قصة «داخل معبدنا» انها تتمسك بمعتقدات وشعائر لايفهم مغزاها. والحيوان الغامض الغريب الجاثم على المعبد يرمز الى غاية غير مفهومة يستعصى تفسيرها ، تتجه اليها بايمان أعمى صلوات المؤمنين بها .

---

(١) يانوش : « كافكا قال لى » ص ٥٨ .

(٢) أبحاث كلب فى « سور الصين » ـ الناصر : جاليمار ـ ص ٢٣٢ .

ويتضح هنا الطابع المزدوج لموقف كافكا . ومما يزيد من خطورة هذا الازدواج أن اليهوديه تمثل فى آن واحد جماعة اجتماعية ودينية . فاليهودية ليست مسألة ايمان بعقيدة ولكنها تجربة حيوية عاشتها جماعة تكيفت وفقا لهذه العقيدة (١) . وانفصال كافكا عن هذه الجماعة يعني فقدان السماء والارض فى آن واحد ، أى قطع العلاقة مع رب اليهود ومع الطائفة اليهودية . انه يهودى منفصل عن الجماعة اليهودية يشعر بالحنين اليها . وهو موزع النفس بين الايمان باليهودية والتمرد عليها ولذا فهو يعانى آلام الوحدة المبرحة ويعيش محنة تفرده .

كان كافكا محروما من أى جذور تربطه بالأرض فهو يعانى « افتقاده الأرض والقانون » ، ومحاولاته لخلق أرض وهواء وقانون هى فى رأيه « مهمته بل ومهمته الأصيلة » (٢) وهو يقول : « الوطن القديم يكون دائما الوطن المتجدد عندما نعيش بوعى وندرك بوضوح ارتباطاتنا بالآخرين وواجباتنا ازاءهم . والواقع أن الانسان لا يتخلى عن ارتباطاته ، وهذا أسمى ما تتميز به حياتنا » (٣) .

وكافكا ليس كاتبا تجريديا : وقد يبدو ذلك الرجل وكأنه لم يأت من أى مكان وأنه لا ينتمى الى شىء بل وأنه يسير نحو العدم ، ولكنه يريد أن تكون له جذور أصيلة فى أرض البشر . وهو لا يبالى بكل مالا يرتبط بهذه الرغبة الأساسية .

---

(١) يانوش : « كافكا قال لى » ص ١٦٣ : « شعب التوراة عبارة عن تجمع أفراد من خلال شريعة . غير أن الجماهير تعترض اليوم على هذا التجمع وتنزع الى الانفصال ، لأنها لاتشعر بالترابط الداخلى » .

(٢) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٢١ .

(٣) يانوش « كافكا قال لى » ص ٩١ .

وكافكا ليس كاتبا متشائما ، وكثيرا ما وصفوه على أنه يائس يجنح الى العزلة ، ولكنه يصبو بكل قواه الى كل ما هو طبيعي وعادى والى كل ما هو صحى وسليم . كان يصبو بكل كيانه الى الاندماج فى الناس ليعرف السعادة . وهو يقول : « تنبع كل تشريعاتنا وكل مؤسساتنا السياسية من التطلع الى أكبر سعادة يمكننا أن نتصورها وهى أن نحس بدء التصاقنا بعضنا ببعض » (١) .

ويحس كافكا دائما بهذا الحنين فيقول فى « أبحاث كلب » : « سأستقبل بكل مظاهر الحفاوة ، أنا الذى أحسست دائما فى طيات نفسى بأنى طريد العدالة وبأنى كائن متوحش يهاجم جدران المدينة. سأستمتع بالدفء الذى تحسدنى عليه كل الكلاب الملتفة حولى .. » (٢) .

وهذا هو المصدر الجذرى لاحساسه بالغربة سواء بالنسبة للأرض أو السماء وبالحاجة الملحة الى كيان ووطن وثقة وجذور : « هناك صفة أنفرد وأتميز بها كلية عن جميع من أعرفهم . فكلنا يعرف نماذج نمطية عديدة ليهود غربيين : وبقدر علمى فأنا أكثر هذه النماذج تعبيرا عنهم ، أى ، أنى مع شىء من المبالغة ، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة ، وأنى لا أمنح أى شىء وعلى أن أستخلص لا الحاضر والمستقبل فقط بل والماضى أيضا ، ومع أن كل انسان يحصل على نصيبه من الماضى بلا مقابل ، فعلى أن أستخلص الماضى أيضا ، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعا » (٣) .

***

---

(١) أبحاث كلب فى « سور الصين » ـ الناشر : جاللمار ـ ص ٢٣٣ .
(٢) أبحاث كلب فى « سور الصين » ـ الناشر : جاللمار ـ ص ٢٧٠ .
(٣) خطابات الى ميلينا ص ٢٤٨ .

مارس كافكا علاقاته الاجتماعية وأوضاعه كيهودى ، وعاشها داخل أسرته بعمق وكثافة فريدة • كانت علاقته بأبيه ـ ولم تكن شاذه او مرضيه ـ من أســباب زيادة التوتر بينه وبين الجاليـة اليهودية سواء من ناحية ممارسة الطقوس الدينية أو من الناحية الاجتماعية •

لم تكن خلافاته مع والده صورة لوجهات النظر التى عرضها اخصائيو التحليل النفسى بل كانت على عكس ذلك تماما • فبينما يرى المحللون النفسيون فى النزاع الأول بين كافكا وأبيه تجسيدا مسبقا لكل خلافاته التالية ، نرى نحن أن النزاع مع الأب يلخص ويضاعف من توتر علاقاته بالمجتمع •

يتمتع الأب فى الأسرة اليهــودية بمركز مقدس • ولم يكن تصور كافكا للرب ناتجا عن تجربة حياته مع أبيه دون أن يدرى ذلك ، بل انه أسقط على شخص والده الصــورة التقليدية لعلاقة الانسان برب التوراة الباطش • ومما أكد طابع هذه العلاقة حرص الوالد الشديد على ممارسة طقوس كان يحس كافكا فى قرارة نفسه بافتقارها الى أى مضمون أو كيان داخلى • وكان كافكا نفسه يعتبر ان التحليل النفسى ليس « سوى خطأ ميئوس منه وأن كل الأمراض النفسية المزعومة ••• حقائق يؤمن بهــا الانسان المتأزم وأفكار راسخة يتمسك بهـا كملجأ يربطه بأى أرض أم : ولذا لا يجـد التحليل النفسى أى شىء سوى أسباب أمراض الفرد عندما يبحث عن الأعماق الأصلية للأديان » (١) •

ومن الناحية الاجتماعية كان الصدام بين كافكا ووالده صدام رجل أعمال عصامى كون نفسه بنفسه ، مع ابنه الشاعر • كان

---

(١) خطابات الى ميلينا ص ٢٤٧ •

كافكا يعتبر أباه نموذجا للرجل المتفوق عليه ولكنه لا يريد أن يكون مثله ولا يستطيع أن يكون ذلك • وقد مارس أول تجربة له مع الاستغلال والاضطهاد الاجتماعى فى المنشأة التى كان يديرها والده : « أصبح المحل فى حد ذاته يصيبنى بالغثيان ••• وأذكر بوجه خاص أسلوبك فى معاملة المستخدمين •• كنت تسميهم الأعداء الذين يتقاضون أجرا ، وقد كانوا بالفعل أعداء لك ولكنك أنت الآخر ظهرت لى كعدو يدفع الأجور ، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجرا ••• ولذا لم يعد فى امكانى تحمل المحل ، فهو يذكرنى بوضعى الشخصى ازاءك وكان لا بد لى أن أنضم الى حزب المستخدمين » (١) •

كان والده فى نظره صورة مصغرة للمجتمع الضاغط الذى يدفع الى الاحساس بالغربة ويخنق شخصية الانسان • فالغربة عند الانسان نتاج مجموع العلاقات الاجتماعية وقد عاشها أول الأمر فى شكل علاقاته بأبيه : « حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لى ••• كانا لا يعترفان بميزاتى الخاصة ، وكان كشفى عنها يعنى اما أن أكره المستبد واما أن أتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة ••• ولكن اخفائى لاحدى مميزاتى كان يعنى أن أكره نفسى ومصيرى وأن أنظر لنفسى كانسان شرير أو ملعون » (٢) • أما فيما يختص بوالده فهو يقول بعد تفسيره لاجباره على ممارسة « حياة بشعة مزدوجة جزئيا » : « لماذا أردت الخلاص من هذا العالم ؟ » لأنه « كان لا يتركنى أعيش فى العالم ، أعنى

---

(١) رسالة الى الأب فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ١٧٨ ، ١٧٩ • •

(٢) يوميات خاصة ، ص ٢٣٧ — ٢٤١ •

فى عالمه هو ، اما الان فقد اصبحت مواطنا فى عالم آخر ، لا بد وان يكون ارض كنعان ، أرض الامل الوحيدة بالنسـبه لى لانه لا توجد أرض ثالثة للبشر » (١) ٠

وقد أسر كافكا لصديقه ماكس برود أنه ينوى أن يتخذ لكل أعماله عنوان « محاولة للهروب من دائرة الأب » ٠ ومن السخف أن نعتبر أعماله مجرد وثائق للتحليل النفسى أولا لأن كل شىء يتم على صعيد الوعى الواضح ، على عكس ما يحدث فى حالة عقدة أوديب ، وثانيا لأن « دائرة الأب » تعبر عند كافكا عن الطريقـــة التى عاش بها لمدة طويلة علاقات الانسلاخ الاجتماعى وعـلاقاته الدينية ٠

كانت صـــــلاته بأبيه تعانى من نفس الازدواج الذى عرفه فى علاقاته مع المجتمع والدين : فهى علاقات قائمة على الحب والخوف وعلى التمرد والحنين ٠

***

كانت مهنة كافكا من عوامل اقحامه فى المجتمع مما زاد من حدة احساسه بالغربة وبازدواج شخصيته ٠ فقد اشتغل ابتداء من عام ١٩٠٨ موظفا فى « مؤسسة التأمينات العمالية ضد الحوادث فى مملكة بوهيميا » ٠

وهكذا اتسقت حياته « المزدوجة جزئيا » مع تجربته المهنية وتعارضت معها فى نفس الوقت بشكل مؤئس : كان كافكا الموظف فى الجهاز البيروقراطى مجرد ترس من تروس تلك الآلة القدرية التى تطحن الانسان وتخنق ميزاته الفردية ٠ وكان أداة للغربة من خلال عمله الذى يكفل له العيش ويقتله رويدا رويدا كل يوم ٠

---

(١) المرجع السابق ص ٥٤١ ٠

وكان يساهم بنفسه فى هذا التنظيم المجهول الاسم ، المعتمد على التسلسل الهرمى فى المراتب والمستويات • فهو يشارك فى التشغيل الالى العبثى وغير المسئول لهذا الجهاز الذى يسحق البشر باسم قوانين عامة مجردة من الانسانية • كان كافكا يحس من البداية أن الدراسة القانونية التى عكف عليها عبارة عن عملية تعذيب ، فقال عنها : « درست الحقوق ، أى أنى أرهقت أعصابى تماما طوال الشهور التى تسبق الامتحان وتغذيت روحيا بنشارة. ومما يزيد الطين بلة أن هذه النشارة لاكتها من قبلى آلاف الافواه » (١) •

هذه القوانين المنفلتة والغريبة على الانسان ، وتلك الغربة التى يعيشها لا تعبر عن التعارض بين العام والخاص فحسب ، بل تفصح أيضا عن الصراع بين طبقتين • وكان كافكا يدرك ذلك • وقد شرح ليانوش ، صديقه ، نظام الغربة المميز للرأسمالية وهو نظام لا يتولد عن الناس ولكن عن المجتمع الرأسمالى ذاته • وقد قال لصديقه : « الرأسمالية نظام لعلاقات التبعية التى تتحرك من الداخل الى الخارج ومن الخارج الى الداخل ومن أعلى الى أسفل ومن أسفل الى أعلى • فكل شىء يخضع هنا لتدرج هرمى صارم ويرسف فى قيود حديدية • ان الرأسمالية وضع مادى ومعنوى أيضا » (٢)•

وكافكا الموظف البيروقراطى يعانى من زيف وضعه داخل هذا الجهاز الكابت •

---

(١) خطاب الى الاب ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ١٩٥ •

(٢) يانوش ، « كافكا قال لى » ص ١٤١ •

كانت البيروقراطية تبلور كل جوانب الغربة في المجتمع ولذا فهو يضطر دائما الى التصرف على نقيض ما يمليه عليه ضميره ووعيه . فهو يكتب تارة تقريرا أو مقالا يتملق فيه مؤسسة يحتقرها (١) وتارة أخرى يرفض أو يتغاضى عن طلبات أو شكاوى يعلم تماما أنها على حق . كان يعمل فى الادارة المكلفة بتقدير جسامة الحوادث ، فكانت تتراءى له من خلال كل ملف مآس انسانية يعيشها عمال تنهشهم الآلات والقوانين وصور حوادث العمل واصاباته والموت والأرملة ودهاليز المكاتب التى تهنك الضحية وهى تبحث عن مسئول وسط متاهات هذا المجتمع القاهر والمجرد من الانسانية . انه مجتمع يفرض الغموض على العلاقة بين العامل والمكاتب كما يفرضه على العلاقة بين طالب العدالة والقاضى، وبين الحقيقة والقانون وأخيرا بين العمل ورأس المال .

وهكذا ظهرت أمام عينيه آلاف الصور للعلاقة الأساسية التى اتضحت له من قبل في المنشأة التى يمتلكها أبوه . وفى هذه المرة أيضا كان لا بد وأن ينضم الى حزب العاملين . وقد قال لصديقه ماكس برود : « يا لتواضع هؤلاء العمال ، انهم يلتمسون منا حقوقهم باستعطاف . انهم يستعطفوننا بدلا من أن يهدموا المؤسسة على رءوسنا وينتزعوا حقوقهم » (٢) .

ظل رد فعله ضد هذه الأوضاع محصورا فى نطاق التمرد عليها ، مما دفعه الى التردد على الأوساط الفوضوية التشيكية

---

(١) يوميات خاصة : كتابة مقال « كله مغالطات » ... فى صف مؤسسة أو ضدها ، ص ١٣١ .

(٢) ماكس برود ، « فرانز كافكا » (أفكار) ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٣) يانوش ـ « كافكا قال لى » ص ٢٦ .

وبالأخص على قائدهم كاشا • على أن رد الفعل عنده كان أخلاقيا ودينيا أيضا مما عزز شعوره الباطنى بالذنب « ماذا تتوقعون منى، أنا من رجال القانون ولذا لا أستطيع أن أتخلص من الشر » (٣) •

وفى مجال الأدب ، اهتم كافكا بكل جوارحه بالأعمال التى تتناول عالم العمال الذين تقهرهم الآلات وتعذبهم التشريعات ، فقرأ هرتزن وكروبوتكين ودستويفسكى وتولستوى وجوركى •

على أن تمرده الفوضوى أو احساسه الميتافيزيقى بالذنب لم يقوداه الا الى أحلام الهروب من الدائرة اللعينـــة • وهو يحلم أحيانا بالتأصل فى العالم الحقيقى وبالاخاء بين الناس عن طريق العمل اليدوى • وقد أفصح ليانوش فى عام ١٩٢١ عن رأيه فقال له : « العمل الذهنى ينتزع الانسان من الجماعة الانسانية ، أما الصنعة فهى تقوده على العكس ، نحو بقية البشر • ومن المؤسف حقا أنى لم أعد أستطيع أن أعمل فى ورشة أو حديقة •

وسأله صديقه :

ـ أترغب فى ترك وظيفتك هنا ؟

فأجابه كافكا :

ـ ولم لا ؟

ـ وتترك كل هذا ؟

ـ أترك كل شىء من أجل الاحساس بأمان وجمـال الحيـاة الخصبة الغنية بمعانيها (١) •

وفى مرحلة أخرى من حياته ، فى غضون عام ١٩١١ عثر كافكا

---

(١) يانوش ـ « كافكا قال لى » ص ١٥ •

على أحد أشكال الحياة الحقيقية عن طريق صداقته مع لوفي ، مدير احدى الفرق المسرحية اليهودية • فوجد فى نشاط ممثلى الفرقة ــ الذين يعيشون على الكفاف ولا يرتبطون بأى شىء سوى فنهم ــ صورة النقاء الذى يبحث عنه بكل الحاح • وجدير بالملاحظة أن هناك رواية واحدة له تنتهى بخاتمة سعيدة وهى رواية « أمريكا » اذ تنتهى المغامرة الانسانية لبطلها كارل روسمان بالتحاقه بسيرك أوكلاهوما حيث يلتقى بأمثاله من « المنبوذين » و « الأذلاء » الذين صورهم لنا دوستويفسكى على أنهم يعيشون فى فردوس جميل يؤدى فيه كل فرد الدور الذى حرمته منه الحياة •

لقد استنفد كافكا نفسه فى كفاح لا نهائى ضد الغربة فى عقر دار الغربة نفسها •

ان الشعر نقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات • والابداع الفنى نقيض الغربة •

فلنلق نظرة على اليوميات الفاجعة لهذا الانسان الممزق الذى يعانى من الازدواج :

« ان أوضاعى لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتى وميولى الوحيدة ، وأعنى بذلك الأدب: الأدب هو كيانى ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك أوضاعى الحالية لن تتمكن أبدا من اغرائى بل انها لا تستطيع الا أن تدمرنى وتقضى على تماما وهذا ما سيحدث لى عن قريب » (٢١ أغسطس ١٩١٣) كما يقول أيضا :

« انى لأعانى من شعور رهيب • فكل شىء مهيأ فى أعماق نفسى لابداع عمل أدبى عظيم • وبالنسبة لى سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلى وانطلاقة حقيقية فى الحياة ، ولكنى

أقضى حياتى فى المكتب وسط أكوام من الملفات البائسة وعلى أن أنتزع اللحم من جسدى ، وهو الخليق بأن يمارس البهجة ٠ » (٤ اكتوبر ١٩١١)

« محال أن أتحمل هذه الحياة أو بالأحرى استمرارها على هذا المنوال ٠ فعقارب الساعات لا تتوافق مع بعضها والساعة التى تدق فى جنباتى تجرى بسرعة شيطانية ، بسرعة غير انسانية على أى حال ٠ أما الساعة الخارجية فتتحرك فى سرعتها العادية المتقطعة ٠ أيمكن أن تكون نتيجة ذلك شيئا آخر غير انفصال بين عالمين مختلفين أو على الأقل تنازعا رهيبا بينهما ؟ » (١٦ يناير ١٩٢٢) ٠

« انها لحياة مزدوجة رهيبة حقا لا أظن أن هناك مخرجا آخر منها سوى الجنون » ٠ (١٩ يناير ١٩١١) ٠

كان كافكا يبحث بشوق عارم عن التأصـــل فى الحيـــاة وعن الارتباط بجماعة اجتماعية وروحية ٠ كان ينتمى ، بوصفه يهوديا الى شعب مختار والى شعب منبوذ ومشتت فى نفس الوقت ٠ كان يشعر بأنه « ابن عاق » فى مواجهة والده ، منبوذ من عالمه فلجأ الى داخلية نفسه التى تحولت شيئا فشيئا الى وطنه الحقيقى ٠ وكان ممزقا بين مهنته بالنهار ، التى تحوله الى أداة فى خدمة جهاز مميت ، وبين ميله فى الليل الى عمل واع يؤرقه ويدوخه ، ويبدع فيه بالمادة التى حصل عليها من كوابيس الحياة ٠

كان يحن دائما الى الالتقاء ، الى « السعادة فى صحبة الكائنات البشرية » (١) فراح يدعو بكل قواه الى « خدمة الناس بكل طاقة ممكنة » (٢) ٠

---

(١) خطابات الى ميلينا ، ٢ فبراير ١٩٢٢ ، ص ٢٠٧ ٠

(٢) المرجع نفسه ، ١٣ فبراير — ص ٢١١ ٠

ويصبو هذا الانسان المنفى من كل مكان والغريب فى كل وطن ، الى المشاركة ٠

والحب هو الوسيط فى المشاركة وهو الشفيع أيضا ٠

كان هناك أولا حب أمه ، وقد تلمسه كافكا : « اننى أشعر كم تجاهد ٠٠٠ من أجل تعويض افتقادها الصلة بالحياة » (٣٠ يناير ١٩٢٢) ٠

لقد تحول « افتقاد الصلة بالحياة الى مرض قضى على كافكا ٠ وكان يحلم بتعويضه بالحب ٠

« لا أجد من يفهمنى فى شمول كيانى ٠ لو كان هناك من يستطيع ذلك ، امرأة مثلا ، فسيكون معنى ذلك أن أقف على قدمى وأن أكون عندئذ عند الرب » (مذكرات ، ١٩١٥) ٠ ولم تتحقق هذه السعادة الا فى السنة الاخيرة من حياته مع دورا ديمانت ٠

« المرأة ، أو بمعنى أدق الزواج ، هو ممثل الحياة الذى يجب أن تتفاهم معه » (١) ٠

ويقول كافكا أيضا :« الحب الجسدى يطمس الحب الروحى ولكنه لا يستطيع ذلك الا لأنه يحمل الحب الروحى فى طياته وبلا وعى منه » (٢) ٠

---

(١) ملازم من ١٦ صفحة ، (٢٣ يناير ١٩١٢) فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف — ص ١٠٥ ٠

(٢) يوميات خاصة ص ٢٦٩ ٠

وكان الحب يعانى عند كافكا من الازدواج نتيجة الجدليـــة المأساوية لحياته الداخلية : كان الحب يقربه من الحقيقة ويبعده عنها، وكان شرطا للمشاركة وعقبة فى سبيلها ، وكان اغواء ينأى به عن الهدف ووسيلة للوصول الى الهدف ٠

وقد وازن كافكا مرات عديدة بين المبررات التى تدعوه الى الزواج أو الى رفض الزواج ، فى « اليـــوميات الخـــاصة » وفى « الكراسات » ٠ ونلاحظ دائما نفس التناقض فى معنى الحب فى جوهر تفكيره ٠

ان السعى من أجل تحقيق الجوهر يتطلب العزلة ويســتلزم تجميع كل القوى الذاتية : « أنا فى حاجة الى العزلة وكل ما نجحت فى تحقيقه ليس الا نتاجا للوحدة ٠ انى أخاف الارتباط ، وأخاف فقدان ذاتى فى كائن آخر لأنى لن أصبح وحيدا بعد ذلك » (١٢ يوليو ١٩١٣) ٠

ولكن خوفه الشديد من فقدان ذاته يقابله أمل مجنــون فى التأصل والارتباط بالمجموع ٠ « لا أكون جسورا ، مقداما ، قديرا ، ومنفعلا بشكل مدهش الا عندما أكتب ٠ آه لو استطعت أن أكون كذلك أمام الناس ، بفضل امرأة ! ٠٠٠ »

ويجرى الحوار نفسه وتدور الموازنة نفسها بعد ذلك بثلاث سنوات : « عندما أكون وحيدا ، تكون كل قواى كتلة واحدة ٠ واذا تزوجت ظللت بعيدا عن المشاركة وسلمت نفسى للجنون وتركتها نهبا للرياح ٠٠ » (٢٠ اغسطس ١٩١٦) ٠

والمرأة أقوى رباط بالجوهر ولكنها أقوى المغريات للابتعـاد

عنه . ويتخذ أبطال روايات كافكا موقفا مزدوجا ازاء المرأة : ففى « المحاكمة » يتوقع جوزيف ك ... أن تكشف له علاقته بلينى ، خادم الأستاذ هيلد المحامى ، عن سر القاضى . ولكن بمجرد تقبيله الرمزى لهذه اليد المصابة بعاهة والتى تشبه مخالب طائر جارح ، فان لينى تقول له : « انت ملك لى الآن » . وفى رواية « القلعة » يأمل المساح فى التقرب الى سادة القلعة عن طريق غرامه بفريدا ، فيبعده عنها فشله فى تحقيق غرضه .

ولعل موقف كافكا المزدوج من الحب يعبر عن المواجهة بين موقفين أساسيين له ازاء الحياة وازاء الايمان أيضا .

والسؤال الآن : هل هو أقرب الى كيركجارد أو الى هيجل ؟

ــ فى الحالة الأولى ، تكون جهود الانسان ــ التى لا تقاس اطلاقا بعدالة الله ــ بلا قيمة ويكون كل ارتباط جسدى مجرد سخرية أو « تسلية » بالنسبة للحوار الجوهرى بين الذات المنعزلة وبين التسامى ، علما بأن كافكا قطع علاقته بخطيبته فيليس كما فعل كيركجارد مع رجينا .

ــ وفى الحالة الثانية يكون الحب البشرى بالنسبة للحب الالهى، ككل أفعال الانسان الأخرى ، كالمتناهى بالنسبة للامتناهى وعندئذ يشكل المتناهى خطرا أكيدا يمكن أن ننغرز وأن نضيع فيه . ولكن اللامتناهى لا يتحقق أبدا الا من خلال المتناهى وتحقيق المتناهى هو الطريق الوحيد للوصول الى الشمول . وقد أحس كافكا مرتين بامكانية الوجود الشامل وبامكانية المشاركة من خلال حبه لفيليس ، وأمله الكبير فى ميلينا ومن خلال السعادة التى تحققت له بالقرب من دورا .

والقضية بالنسبة لكافكا ليست قضية مواجهة بين نظرتين لاهوتيتين أو فلسفيتين ، ولكنها مأساة يعيشها بكل كيانه ووجوده .

ولذا فهو يقول تارة ليانوش : « الحسية تحرف أنظارنا عن المعنى » (١) .

وتارة أخرى يكتب لميلينا : « أنا لا أحبك أنت ، بل أحب ما هو أكثر من ذلك : أحب وجودى الذى يتحقق من خلالك » (٢) .

وفى سبيل البحث عن الوجود الأصيل ، يشكل الحب والزواج تجربة لا بد من الانتصار عليها : فالسعادة لحظة من لحظات الحياة يجب اجتيازها دون التوقف عندها .

ومن الممكن أن يصبح الحب والزواج رابطة بالوجود الأصيل ومن هنا يصبح كل تفسير وجودى لأدب كافكا ملغيا لأن الحرية عنده تتحقق بالارتباط لا بالانفصال .

وقد عرف كافكا نفسه قائلا : « أنا بلا أسلاف ولا زوجة ولا خلف ، تحركنى رغبة جامحة فى أن يكون لى أسلاف وحياة زوجية وذرية » (٢١ يناير ١٩٢٢) (٣) .

---

(١) يانوش ، « كافكا قال لى » ص ١٧٥ .

(٢) خطابات الى ميلينا ص ١٠٩ .

(٣) نجد هذا المعنى نفسه فى يومياته الخاصة فى أول نوفمبر عام ١٩١١، ١٧ اكتوبر ١٩٢٢ ، ١٩ يناير ١٩٢٢ : « السعادة اللانهائية ، السعادة الدافئة المحررة ، هى أن يجلس الانسان بجوار مهد الطفل ، فى مواجهة الأم . هذا الشعور لايتوقف علينا اللهم الا اذا سعينا اليه . أما شعور الانسان الذى لاطفل له فهو متوقف عليه ، وفى امكانه أن يحدده .. كان سيزيف أعزب » .

وهكذا ترتبط في شخصه بشكل وثيق واجهتا حقيقة واحدة وهي وعيــه بضرورة عزلته مع رغبته العارمة في الارتباط بحيـاة الجماعة الحقيقية : « انى متأكد تماما أن الزواج وتكوين أسرة وتقبل كل الأطفال الذين يولدون واتاحة الحياة لهم فى هذا العالم المضطرب ومحاولة توجيههم بقدر الامكان ، هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه الانسان » (١) ؛ وتعبر قصة « أحد عشر ابنا » القصيرة عن حنينه الى أسرة أبوية ٠

لم يتمكن كافكا من انجاز هذه المهمة الأولية لأنه كان يعتبر نفسه عاجزا عن التأصل في الحياة ، الذى يتيح له امكانية تكوين أسرة ٠ « الزواج يفترض ٠٠٠ الثقـة بالنفس » والا فانه يؤدى الى « اضافة عزلة جديدة الى العزلة القائمة ، فلا يخلقان وطنا بل سجنا » (٢) ٠

ومن هنا يكتسب انفصاله عن خطيبته معنى خاصا على نقيض معنى انفصاله برنيقة (برينيس) ٠ كتب كافكا فى احدى صفحات يومياته : « كنت أحب فتــــاة وكانت تحبنى ومع ذلك كان لابد وأن أهجرها » مما يذكرنا فورا بكلمة تاسيت « بالرغم منه وبالرغم منها » وبتراجيــدية راسين ٠ والواقع أن وطـأة العالم وارتباط الانسان بسلطته وبواجباته وبكل ما يؤصله فى الحياة الاجتماعية

---

(١) خطاب الى الأب فى الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ١٠٩

(٢) خطابات الى ميلينا ، ص ٢٦٥ ٠

وفى قيمها المقدسة هو الذى أدى الى انفصال تيتوس عن برنيقة(١)٠ أما ما يفصل ــ على العكس ــ بين كافكا وخطيبته ، فهو احساسه بأنه يطفو فى فراغ ، بلا جذور وفى مواجهة العدم ٠

وهو لا يستطيع أن يستمد القوة الضرورية لتأسيس حبه الا من خلال المشاركة مع الجماعة الاجتماعية ، أى ما يفتقده بالذات: « ان العلاقة مع الشبيه علاقة مع الذات وعلاقة بالجهد ٠ انها علاقة صلاة ، والانسان يستمد قوة جهده من الصلاة » (٢) ٠

وقد عمق التناقض الفاجع بين العزلة والحب الهوة السحيقة المحفورة فى لب حياة كافكا نتيجة وضعه الاجتماعى ونتيجة لخلافاته مع والده وللغربة التى يعانيها من التناقض بين مهنته وبين اهتماماته الأدبية ٠

***

لقد تجسدت هذه المأساة بشكل مادى وساقت كافكا الى المرض والى الموت ٠ وقد قال : « لقد مزقت نفسى بنفسى ٠٠٠ فهذا العالم الذى تمثله فيليس ، وأنا ، مشتبكين فى صراع ، لن يكون له حل وكلانا (أى العالم وكافكا) يشترك فى تمزيق جسدى » (٣)٠

---

(١) أحب الحاكم الرومانى تيتوس الأميرة اليهودية برنيقة وأراد أن يتزوجها الا أنه اضطر الى اعادتها الى مسقط رأسها « بالرغم منه وبالرغم منها » حتى لايثير غضب الشعب عليه عليه (المترجم) ٠

(٢) يوميات خاصة ، ص ٢٢٣ ،

(٣) يوميات خاصة ، ص ٢٢٣ ٠

وزادت الخطبة من حدة الصراع المميت وكان كافكا يعى ذلك تماما فكتب فى ١٥ سبتمبر عام ١٩١٧ ، عقب ظهور أول أعراض المرض عليه : « اصابة الرئة ليست سوى رمز لذلك الجرح الذى يسمى التهابه فيليس والذى يدعى عمقه الغائر : التبرير » (١) ٠

وقد أعلن فيما بعد لميلينا : « آلام الرئة ليست سوى طفح آلامى المعنوية ٠ أنا مريض منذ أربع أو خمس سنوات ، منذ الخطبتين الأوليين » (٢) ٠

عاش كافكا فى توتر دائم بين القلق والخوف ٠ كان الخوف ينتابه حتى أعماق كيانه وكان يشعر بعبء المسئولية الملقاة على عاتقه ، مسئولية حمل رسالة الحقيقة ومسئولية عجزه عن توصيلها ٠ وقد قال : « يعيش أغلب الناس بلا وعى بمسئوليتهم الفردية ، وأعتقد أن هذا هو أساس شقائنا ٠٠٠ وتتمثل الخطيئة فى النكوص عن أداء الرسالة ٠ الاثم هو عدم الفهم والتعجل والاهمال ٠ ومهمة الكاتب هى توصيل ما هو منعزل وزائل الى الحياة الأبدية وتحويل ما هو مجرد مصادفة الى أمر متفق مع القانون ٠ ان رسالة الكاتب رسالة نبوية » (٣) ٠

واحساس كافكا بمسئوليته الشخصية بعيد المدى فهو يعتبر نفسه مكلفا برسالة نبوية وان كان يحس بأنه نبى عاجز أى نبى خاطىء : « انه تفويض ، وطبيعتى تملى على النهوض به مع أن أحدا لم يكلفنى به ٠ وأنا لا أعيش الا فى هذا التناقض كما لن

---

(٢) المرجع نفسه ص ١٨٣ ٠

(٣) خطابات الى ميلينا ، ص ٦١ ٠

(٣) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ١١٩ و ١٦٢ ٠

أستطيع أن أعيش الا به ، وذلك لأني ككل انسان آخر لن أموت الا من خلال الحياة » (١) ٠

ورسالة النبي هي اصدار الوصايا ٠ أما كافكا فليس الا نبيا سلبيا يكشف لنا عن فوضى هذا العالم وعبثه الدفين ولكنه يعجز عن ارشادنا الى أرض المعاد ٠ وهو يعاني وطأة هذا العالم الذي ينبذه ولا يعترف به ، ولا يستطيع أن يرسم طريق الخلاص من الفوضى ٠ ان قيام الفوضى بمثابة اتهام وادانة للعالم « لا تصبح الانسانية مجرد كتلة قاتمة لا شكل لها ومحرومة من اسمها الا اذا انفصلت عن الشريعة التي تكسبها شكلا محددا ٠ وعندئذ لا يكون هناك عال أو دان وتنحط الحياة لتتحول الى مجرد وجود فلا تكون هناك دراما أو صراع بل مجرد استهلاك للمادة وافلاس » (٢) ٠

وهذا العالم المهجور يسير ببطء نحو الفناء ٠٠ ويستطرد كافكا قائلا : « هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية » ولكنه لا يستطيع أن يدلنا على الاله الذي يملك عكس هذه الحركة ليسير به قدما ٠

ولا ينعم الانسان بالنوم الهادىء الا اذا تناسى واجباته ٠ ولكن « من ذا الذي يعرف واجباته بكل دقة ؟ لا أحد ٠ ولذا نشعر جميعا بوخزات الضمير فنهرب منه بالاسراع بقدر ما يمكن الى النوم ٠٠٠ وربما كان أرقي ليس سوى خوف من ذلك الزائر الذي أدين له بحياتي ٠٠٠ وربما تخفى خوفي العظيم من الموت وراء ذلك

---

(١) يوميات خاصة ، ص ٢٢٢ ٠

(٢) يانوش ، كافكا قال لي ، ص ١١٩ و ١٦٢ ٠

الأرق • وربما كنت أخشى أن تهجرني روحي أثناء النوم وتعجز عن العودة • وربما كان أرقي نتيجة شعوري بالاثم والخوف من أن أفاجأ بالحساب • وربما كان تمردا على الطبيعة ••• والاثم هو جذر كل مرض ، واليه يرجع السبب في حتمية فنائنا » (١) •

ظل كافكا المصاب بالأرق ، انسانا يقظا يدعو الناس الى اليقظة وان أدى ذلك الى هلاكه المنتظم • لقد واجه النوم الذى لا يعرف أحلام الغربة ، بأحلام لا تعرف السبات الى أن توارى •

***

تلك هى تناقضات عالم كافكا وتناقضات حياته التى قضت عليه •

هل نحن بصدد انسان استثنائى لا تتعدى شهادته الاطار الفردى ؟ أتكون أعماله الأدبية مجرد انعكاس لحالة فكرية عند فئات اجتماعية ذاوية ، أو بالأحرى انعكاس لقلق برجوازية صغيرة مهددة فى مراكزها ومستقبلها ، تحول قلقها الى ميتافيزيقيا مطلقة؟

لا شك أن كافكا شخص استثنائى • غير أننا قد نقصد بذلك كونه شاعرا « فالشاعر يكون دائما أضعف وأصغر من المتوسط السائد فى المجتمع • ولذا فهو يحس أكثر من غيره وبعمق أكبر ، كثافة وجوده فى العالم » (٢) •

ولا شك أيضا أن مفهوم كافكا للعالم متأثر بظروف طبقته ومحدود بآفاق تلك الطبقة ؛ ومحكوم بتناقضات وترددات لا نهاية

---

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٦٤ و ١٣٧ •

(٢) المرجع نفسه ص ١٧ •

لها • وهذا الوضع يحول دون كفاح كافكا ضد الغربة بتركيز الهجوم على أسبابها • على أن أوضاعه نفسها لا تسمح لكفاحه بأن يزيد عن اشاحة النائم بيده ليطرد رؤيا • ولكن القوة التى يتعرض بها لكابوس عالم الغربة والوضوح الذى يميز تصديه لأثقال ذلك العالم الخانق ، يسمح لنا بأن نلمح من خلال ذلك امكانية قيام عالم جديد ، ويوحى لنا بحاجة عارمة الى مثل هذا العالم • وهو يقدم لنا أشياء لها مغزى دون أن يدعى الايحاء لنا بنظام ميتافيزيقى يحكم « وضع الانسان » ولكنه يتجاوز الفرد والطبقة ويمثل وعيا بالقانون العميق لعصرنا ولو فى شكل منسلخ •

ان التساؤلات التى تثيرها أعمال كافكا حول مصير الانسان لها قيمة اعترافات فتى العصر الذى نعيش فيه •

ويتساءل بطل « أبحاث كلب » : « أكنت وحيدا حقا فى أبحاثى هذه ؟ » ، ويقول « بطل المحاكمة » : « أنا لا أتكلم عن نفسى وانما أتكلم من أجلهم » • ويؤكد بطل « سور الصين » : « انى أتكلم باسم الأعداد الغفيرة » والمساح فى « القلعة » يرفع مطلبا يسعى اليه سكان القرية ويلتفون حوله ، بالرغم من عوامل الشك والخوف التى يثيرها هذا المساح فى نفوسهم • وفى الصفحة الأخيرة من المحاكمة وفى لحظة تنفيذ الحكم فى جوزيف ك •• تفتح نافذة « كما لو كانت ضوءا متدفقا » ويومىء رجل للمحكوم عليه • وهنا يتساءل كافكا « من كان هذا الرجل ؟ هل كان يريد أن يساعده ؟ هل كان وحده ؟ أم كان نحن جميعا ؟ »

يرفض كافكا الأوضاع التى تملى عليه أن يكون مجرد شىء ويأبى الأوضاع التى تحكم عليه بالغربة • وهو لا يقبل أن يكون

مثل « اودراديك » أى انسان آلى سخيف ، بل يطالب بكل الأبعاد الانسانية للحياة ٠

انه رجل على غرار جوزيف ك ٠٠ فى « المحاكمة » ، ومن طراز المساح فى « القلعة » ، لا تثنيه العقبات ولو ظلت تتراكم أمامه الى الأبد ٠

انه انسان مصر على « ايضاح الغايات النهائية » ولا يقبل الحكم على الأشخاص والمؤسسات وعلى تصرفاته هو نفسه ، بالمعايير التقليدية المألوفة بل يرى لزاما أن يواجهها بالغايات النهائية ٠

انه انسان لا يتراجع ولا يعتبر يأسه من الأوضاع الراهنة مبررا للاذعان ٠ انه يبحث عن مغزى كل شىء بايمان لا يتزعزع فى امكانية قيام وجود عادل ونقى ، متمشيا مع الشريعة العظمى للبشر ، ومتفقا دائما مع السعى الى الصحة والعظمة والحياة ٠

ان كافكا الانسان الرياضى ، الفارس المتمرس على التجديف والسباحة ، لا يبحث عن الجانب المظلم فى الحياة ؛ وهو يعلن فى « الكراسات » للانسان الرائع الذى تأصلت جذوره فى الوجود وللمواطن الحقيقى فى أرضنا : « لا تيأس حتى مما أنت غير يائس منه ، أنت تتصور أنك وصلت الى نهاية امكانياتك ، ولكن ها هى قوى جديدة تهرع نحوك ٠ وهذا هو ما يسمى حقا الحياة ٠٠٠

« عرض نفسك للأمطار ودع السهام الفولاذية تخترق جسدك ٠٠٠ ولكن ابق مكانك برغم كل شىء ، آنتظر واقفا ، فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة وبلا حدود ٠ »

ترى : ما هى تلك الشمس التى عرف كافكا كيف يحافظ عليها برغم التناقضات المميتة فى حياته وعالمه ؟

- ٢ -

العالم الداخلي وازدواجاته

عالم كافكا هو عالم الغربة ، عالم النزاع ، عالم الانسان المزدوج · وهو أيضا العالم الذى يفقد فيه الانسان وعيه بذلك الازدواج فيستسلم للسبات · ان قوام العالم الداخلى لكافكا هو الاحساس بانتمائه الى عالم الغربة وبانغماسه فيه وبرغبته المتأججة فى ايقاظ النيام ليعرفوا الحياة الحقيقية ·

وهناك قطعة مبتورة بعنوان « ظلمات » ترسم هذه الرسالة التى كرس نفسه لها : « ليل بهيم ··· ينام حوله الناس · يا لها من مهزلة ضئيلة وياله من وهم ساذج · أيشعرون بالطمأنينة لمجرد أنهم ينامون على أسرة متينة وتحت سقوف صلبة ، يتمرغون فوق الحشايا والملاءات وتحت الأغطية ! والواقع أنهم لا يزالون متجمعين فى صحراء ، فى معسكر تجتاحه الرياح ، كما كانوا فى الماضى وكما سيحدث فى المستقبل · ان اعدادهم لا تحصى ، انهم جيش بأسره ، انهم أمة تعيش على أرض راسخة وتحت سماء باردة ··· أما أنت فلا تزال تسهر ، أنت واحد من الحراس اليقظين، ترى عن قرب على ضوء الشعلة التى تحملها ، النار المشتعلة تحت

قدميك ٠٠٠ لماذا أنت ساهر ؟ يقال انه لا بد أن يسهر أحد ! لا بد من ذلك فعلا » (١) ٠

ويحاول كافكا التغلب على هذا الازدواج الموضوعي بالتزام واحد ٠

فمهمته كانسان هي محاكمة الأوهام الباطلة ونزع النقاب عن أسطورة النظام القائم وايقاظ الرغبة عند كل فرد في قيام قانون حي ٠

وعليه أن يبدأ أولا بوعيه الواضح بازدواج شخصية الانسان وبالجمود المخيف الذي يقف في وجه من يدعو الى اليقظة ٠

فجوزيف ك ٠٠٠ بطل « المحاكمة » نموذج للانسان المزدوج٠ فوظيفته تحدده من الناحية الاجتماعية ، فهو « مفوض » ٠ ولما كان النظام الاجتماعي مجرد صورة كاريكاتورية مشوهة وكاذبة لنظام آخر انساني أو كوني أو الهي ٠ فان وظيفة أو مهنة جوزيف ك ٠٠٠ تكتسب أيضا مغزى مزدوجا : فهو مزود ببعض السلطات في ذلك العالم الزائف المنسلخ ، أي أنه ترس في القدر البيروقراطي الذي يطحن الانسان ، شأنه في ذلك شأن كافكا الموظف في جهاز حكومي آلي للتأمينات ٠ ولكن البطل يحمل أيضا ٠ مثله مثل كافكا، تفويضا آخر من العالم الحقيقي ٠ وهذا التفويض لم تمنحه له أي سلطة معروفة ٠ وهو متهم بل ومذنب لأنه رسول عاجز عن اثبات صحة مصدر الرسالة التي جاء بها ٠ وسيتحكم من الآن فصاعدا في أعماله وفي حياته ، احساسه بهذه الخطيئة الأولى ، خطيئة عدم

---

(١) ظلمات في « سور الصين » الناشر : جاليمار ص ١٧٤ ٠

الحصول على تفويض معترف به • فلن يهدأ له بال حتى يعثر على قاضيه وحتى يبرىء نفسه •

وليس هناك ما يمكن أن يعاب على جوزيف ك ••• من وجهة النظر الاجتماعية • فهو موظف مستقيم وبورجوازى محترم واستقراره مضمون فى عالم تحدده أبعاد النظام القائم •

على أنه يتساءل ذات يوم ، وهو يمارس حياته العادية الهادئة التى يوفرها له الوضع المألوف ، عن شرعية وجوده وعن الغاية النهائية التى تسوغ هذا الوجود • وهكذا ظهر شرخ عميق فى حياته (١) ولن يكف هذا الشرخ عن الاتساع ليتحول الى هوة سحيقة كلما أعاد النظر فى الواقع المحيط به •

لقد أصبح متهما فى ذلك العالم لأن مجرد تعرفه على بعد اضافى له ، بعد انسانى أو الهى ، أدى الى ابطال قيمة كل القوانين وكل الأخلاقيات المتعارف عليها • وترنحت كل عدالة ، سواء كانت عدالة دنيوية أو سماوية • وبدا كل شىء فى تلك العدالة مقززا : فبضربة واحدة من عصا سحرية ، تحولت المكاتب الملحقة بالمحكمة الى أكواخ وأصبحت المحاكم نفسها حيا يعيش فيه الدجالون • وصدرت الأحكام الخفية فى سراديب ، على لسان قضاة لا يراهم أحد ، فلا يصل منطوقها أبدا الى المتهم •

---

(١) هذا ما حدث أيضا مع الكلب عندما تساءل عن علة وجوده : « لقد تغيرت حياتى ... لقد اكتشفت شرخا بسيطا وأنا أنظر اليها عن كثب : كان هناك دائما شيء على غير ما يرام ، نوع من الضيق » الى أن جاءت لحظة « خرجت لهم فيها بأسئلتى بكل غطرسة وبأعلى صوتى وسط الجلبة » — عن « أبحاث كلب » في سور الصين ، ص ٢٣١ و ٢٣٨ •

وعندما استيقظ النائم اختفت كل الزخارف الزائفة لقصر العدالة وكل الأرواب الأرجوانية التى يتزين بها القضاة ، ولم يعد لها وجود الا فى الصور الشخصية الخيالية التى رسمها المصور تيتوريللى ، فرمز فيها الى العدالة بعملية مطاردة للانسان ٠

وقد أفسد مساح « القلعة » هو أيضا البهجة الخادعة ٠ فهو يقيس الأراضى ولكنه يمسح أيضا عالما لا يتقبل أن يعاد النظر فى مقاييسه ٠ انه مساح عالم لا نعرف له مقاييس أو معايير ولذا لا يعترف أحد بصفته ، فيقول له العمدة : « لسنا فى حاجة الى مساح ٠ لن تجد هنا أى عمل تقوم به ٠ فكل حدود أملاكنا الصغيرة محددة وكل أرض هنا مسجلة وفقا للقوانين ٠ لا يحدث عندنا أى تبديل فى الملاك : أما خلافاتنا البسيطة حول الحدود فنحن نصفيها فيما بيننا ٠ ما حاجتنا اذن فى هذه الحالة الى مساح » (١) ٠

فى عالم « الملكية » هذا ، يكون كل شىء مسجلا بدقة ، وكل انسان محصورا الى الأبد فى الحدود المرسومة له ، وسواء كان هذا الانسان مالكا أو قنا أو موظفا فان كل محاولة تجرى من أجل نقل علامات الحدود من أماكنها تعتبر عملا هداما يثير الريبة والغضب ٠ ولا مكان فى هذا العالم المجمد لمساح ولذا تلفظه القرية ٠ فعالم « العندية » يرفض القياس وعالم « الكينونة » لا مقاييس له ٠ ولكن المساح يتمتع بجاذبية خاصة ٠ فبالرغم من

(١) القلعة ، ص ٧١ ٠

أنه خارج على قوانين القلعة والقرية الا أنه يجسد فى شخصه آمال الأحياء منذ آلاف السنين • وهو يذكرنا بلينى ، خادم المحامى فى « المحاكمة » التى تلاحظ أن « كل متهم وسيم » فهذا المساح يثير الريبة والخوف ، ولكنه فى نظر المستسلمين للسبات والقانعين بحالهم ، أشبه بمبشر بحياة جديدة تحيط به هالة من الضياء والغموض •

ولا تظهر المقاييس الحقيقية للأشياء الا بنظرة منه • فبمجرد ظهوره تتمزق الزخارف السطحية وتتكشف الحقائق الساخرة خلف الأبهة الظاهرية والأسطورية : « واصل ، « ك ••• السير فى طريقه وعيونه مصوبة نحو القلعة •• ولكن ظنه خاب عندما اقترب منها • لم تكن هذه القلعة فى نهاية الأمر سوى مدينة صغيرة بائسة ومجموعة من العشش الريفية التى لا تتميز عن بعضها •• » • بل ان القلعة نفسها ، لا تحتمل المقارنة ببرج الأجراس المتواضع فى قريته التى ولد فيها : « كان برج الأجراس واثقا من نفسه ، يرتفع فى خط مستقيم بلا أدنى تردد •• وبالطبع كان البناء دنيويا ـ فهل نستطيع أن نبنى شيئا غير ذلك ـ ولكن غايته كانت أعلى من مجموعة الأكواخ ، وكان تعبيره أسطع وسط الأيام الحزينة والعمل اليومى الرتيب • كان البرج ••• متميزا بشىء غريب وكان ينتهى بما يشبه منصة ذات زخارف غير منتظمة ومتهدمة كأنها أسنان منقوشة فى السماء الزرقاء رسمتها يد مرتعشة أو يد طفل مهملة • ويخيل للرائى أن البرج ساكن بائس أجبر على الاقامة فى أقصى غرفة فى المنزل ، فحطم السقف ورفع نفسه ليظهر أمام العالم » (١) •

---

(١) القلعة ، ص ١٤ و ١٥ •

وكافكا نقيض للســـاحر • فهو لا يحول الكوخ الى قصر أو الأسمال الى ملابس أميرة ، بل يجرى التحولات فى الاتجاه العكسى• فعندما تواجه الأوهام البراقة بمطالبتها بتسويغ غاية وجـودها فانها تتمزق وتتهاوى وتكشف بعريها عن حقيقة بائسة تبعث على القلق •

وعندئذ يتخذ هذا العالم مســالك خيالية بعد أن كان فى تصورنا عالما حقيقيا • وقد قال كافكا لصديقه يانوش : «المحاكمة عبارة عن شبح ظهر فى الليـــل •• وهى ليست ســـوى ادراك للانتصار المحقق ضد الشبح ، ومن هنا فهى تأكيد للانتصار » (١)•

والقائمون بأكثر الأعمال اتساما بالطابع الرسمى ، ابتداء من القاضى حتى الجلاد ، ليسوا فى وسط عالم الغربة سوى دمى أو « مشخصين » من الدرجة الثانية • وقد رسم كافكا الشخصين المكلفين بتنفيـذ الاعدام فى ملامح مهرجى مسرح براغ•ويقول ك••• لنفسه : « لقد أرســـلوا لى ممثلين قدامى • انهم يريدون التخلص منى بأبخس ثمن » وقـد ســـألهم : « فى أى مسرح تمثلون ؟ » فتساءل أحدهما : مسرح ؟ ، وهو يوجه أنظاره نحو زميله يرجو منه النصيحة • فتصرف الآخر كأنه أبكم يحاول التغلب على عصيان لسانه • وقال جوزيف ك ••• فى نفســـه : « لعلهم غير مدربين على الاجابة على الأسئلة » (٢) •

ان الانصهار الرائع بين المعنى المقصود والحقيقة الانسانية والشكل ، يعبر عن وضــوح رؤية كافكا للعـــالم المحيط به بكل أســـاطيره المقننة : فالمكلفون بتنفيذ « مالا يقبـــل الفناء » ، بتنفيذ

---

(١) يانوش ، كافكا قال لى ص ٣٠ •

(٢) المحاكمة ، ص ٣٦٠ •

القانون الداخلي للعالم السياسي والاجتماعي ، القانون الكوني للنظام الالهي ، القانون الشامل ، سواء كانوا قضاة أو كهنة ، هؤلاء المكلفون مزودون بتفويض من سلطة أو من دين • وقد طوى النسيان وشوه منذ زمن بعيد المغزى الإنسانى أو الآلهى العميق لذلك التفويض • ولازال هؤلاء قائمين على الطقوس نفسها بعد أن تجردت من مضمونها ، كأى بيروقراطيين طغاة ضيقى النظرة •

ويهيم الانسان وحده فى المتاهات المقفرة لعالم تزدهر فيه عمليات التحريف الساخر والمهين للقانون • والحياة فى عالم الموت لا تقل استحالة عن الحياة فى عالمنا • ففى قصة « ضيف عند الأموات » يظل الزائر انسانا أجنبيا يسير دون أن يتمكن من التوقف فى عالم أسقطت عليه الأوضاع نفسها ، والوظائف نفسها، القائمة فى الحياة والتى تدعو الى السخرية والاستهزاء • وعلى العكس من ذلك فان الميت فى « جراكوس القناص » يتمكن من بلوغ شاطىء الأحياء ويرتد اليه دائما كلما ابتعد عنه •

وهكذا يسود تجاهل الفرد وتجاهل الشخصية فى هذا العالم وفى العالم الآخر أيضا • ففى عالم الموت يسود صمت مطبق هائل يتخلف عن افتقاد الرب • وفى الأرض تموج كائنات لم تعد بشرا لأن عجلات الغربة سحقتها •

قدم لنا عالم كافكا نماذج صارخة لعبث الحياة عندما تفتقر الى غاية أو قانون ، فى صورة الحيوان الغريب الذى يهيم فى المعبد كتعبير ساخر عن العقائد المندثرة والطقوس المجردة من مضمونها الأصلى وفى صورة ضابط مستعمرة الأشغال الشاقة العاجز عن تقديم تفسير لتشغيل آلة التعذيب وفى صورة حارس خط سكك الحديد فى « كالد » ، وهو خط لا يوصل الى هدف •

أما القانون بوصفه مبدأ داخليا جيا قادرا على التحكم في الوجود الانساني الحقيقي فقد حجبه جهاز بشع قوامه المجتمع والدولة والكهانة ·

وتتمثل ملحمة كافكا في محاولة الكشف عن مغزى الحياة المفتقد والمنزوى في غياهب النسيان ، من خلال تجاوز النظام الاجتماعي والديني الزائف الذى يحاول أن يبدو كنظام انساني ·

فالمجتمع بقوانينه ، والدين بشعائره وعقائده الثابتة ، ما كل منهما الا رماد بارد يتعين علينا أن نبحث تحته عن الشعلة الأصيلة· وعلينا أن نتفهم الشمول الحي لأننا سنكتشف بواسطته معنى وحياة كل التفاصيل والحقائق · وفى أعمال كافكا تتردد الدعوة الى الطموح فى الشمول الحى ، مع كل صرخة موجعة يوحي بها اليه كل انسان يعاني من التفتت والتمزق والوحدة ويتحول الى مجرد حطام أو رماد · ويظهر هذا الطموح أحيانا فى شكله الايجابي على صفحات اليوميات الخاصة والكراسات : « الحياة معناها أن نكون وسط الحياة وأن نرى الحياة بالنظرة التى خلقناها بها · لا نستطيع أن نعتبر العالم طيبا الا من المكان نفسه الذى تصورناه له » · (١) ويظهر هذا الطموح الى الشمول الحى باضفاء جزالة غريبة على أسلوبه فى فلتات نادرة من أعماله عندما يشير الى الأمل الكبير فى التمكن من النظرة العامة الشاملة · فهو يكلمنا فى « سور الصين » عن « الجموع التى تبحث بكل وسيلة عن الوحدة من أجل غاية واحدة » وعن سعى كل فرد الى أداء « المهمة الصغيرة التى كان يضطلع بها كل منا داخل البناء الكبير » · ولذا تتجه كل الأنظار

---

(١) ملازم من ١٦ صفحة في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ص ١٠٢ ·

وكل آمال الرجال نحو قاعة المجلس الكبير : « أين يوجد المجلس ؟ من هم أعضاؤه ؟ لا أحد يدرى لكى يقول لنا ! ففى هذه القاعة كانت تدور كل الأفكار وكل آمال الرجال ، كما كانت تلف فى دائرة عكسية كل الانجازات وكل غايات الانسان • على أن روعة العوالم الالهية كانت تنعكس من خلال النوافذ على الأيدى المهيبة لقادة المجلس وهى ترسم الخطط (١) » •

وفى مناسبة أخرى يتكلم كافكا عن « السعادة فى الاحساس بالتوافق التام مع النهار المشرق » •

وفى مراحل مختلفة من حياته ، تفتحت أمام عينيه طرق مرسومة من قبل • فقد وضع فى عام ١٩١٨ مشروعا « لجماعات عاملة غير مالكة (٢) يرسم الخطوط العامة لجماعات الكيبوتز فى دولة اسرائيل المرتقبة • وكان يواظب فى نهاية حياته على دراسة اللغة العبرية بكل جدية ، وانضم بتأثير من دورا ديمانت ، الى حركة « الحاسدية » وهى مذهب متصوف يقول ان الانسان يكتشف بالتأمل الداخلى أن الله موجود فى كل شىء وأن لا شىء لا يتواجد فيه • وقد ظهرت بوادر هذا التصوف فى كراساته اذ يقول : « لا داعى لأن تخرج من مسكنك • امكث أمام المنضدة واستمع، بل لا تستمع واكتف بالانتظار فى مكانك ، بل لا تنتظر واكتف بالبقاء على انفراد ، صامتا • فسيأتى العالم اليك بنفسه لكى يحسر النقاب عنه وسينتابه الذهول ولن يستطيع الا أن يتلوى أمامك (٣) » •

---

(١) سور الصين ، الناشر : جاليمار ص ١٠٤ •

(٢) الاستعدادات لحفل زواج فى الريف ، ص ١١١ •

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، ٢٦ فبراير ١٩١٨ ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ١٠٩ •

على أن محـــاولة التجسيد الاجتمـــاعى للصـــهيونية أو النورانية الداخلية للحاسدية ، لم تستطع أن تقود حركة كافكا نحو التأصل الحقيقى سواء فى المجال الدنيوى أو الدينى ٠

فهو يصطدم فى كلتا الحالتين بالمعضلة التى يواجهها مساح « القلعة » : اما أن يندمج فى سكان القرية فيعمل ويتزوج ويغرق معهم فى خمود الغربة ، واما أن يظل يطالب ، بلا جدوى باجابة على السؤال الذى وجهه من قبل الى القلعـة : ماهو وضعه الحقيقى ؟ ما هو النظام المفروض عليه اتباعه ؟ ما هى الغاية النهائية للحياة؟٠

ظل المساح موزعا بين السماء والارض ، بين القلعة والقرية ففقد كلا منهما : حرفه السؤال الملح الذى لم يكف عن توجيهه الى القلعة عن ماهيته الاجتماعية ومهمته الانســانية ، أما ارتباطاته بالقرية فقد حالت بينه وبين اكتشاف الكلمة السحرية التى تفتح له أبواب القلعة ٠ وهو متردد بين السماء الخاوية (القلعة) والارض الميتة (القرية) وسيظل متأرجحا بينهما حتى يموت دون أن يحصل على جواز الاقامة فى الوجود ولا على الاعتراف به كمساح ٠

أما حكاية المهاجر فى رواية « أمريكا » فهى استمرار فى تأمل القضية نفسها ، أى قضية التأصل فى «العالم الجديد» بعد التجارب السابقة التى نستطيع أن نسميها « مجموع اخفاقات الانسان » ، وهو مجموع لم يكتمل بعد ٠

تتمثل مشكلة كافكا فى اكتشاف نقطة التقاء الخاص بالعام والتقاء الفرد بالمجموع ، أى فى الكشف عن الموهبة الوحيدة لكل فرد وعن مكانه الحقيقى وسط الجماعة ، والعمل وفقا للقانون الذى يحدد وضعه ٠

يقول المساح : « أعتقد أن هناك شيئين يجب أن نميز بينهما : أولا مايحدث داخل الادارات وما هى الدوافع التى تجعلها تفكر على هواها بهذه الطريقة أو تلك ، وثانيا شخصى أنا ، شخصى الحقيقى الموجود خارج المكاتب والذى تهدده المكاتب بأذى جنونى ، حتى انى لا أستطيع أن أصدق أبدا حقيقة خطورته » (١) ٠

يريد كافكا أن « ينقذ » الخصائص الفردية لكل شخص من كل من البيروقراطية الدنيوية والسماوية ٠ « لا يمكننا أن نصل الى الرب الا بشكل فردى ٠ فلكل منا حياته الخاصة والهه الخاص الذى يدافع عنه ويحكم عليه ٠ أما الكهنة وطقوسهم فليسوا سوى عكازات الروح المصابة بالشلل » (٢) ٠

وفى ظل الفردية العميقة الجذور التى يدعو اليها كافكا من خلال جدلية العلاقة بين الخاص والعام ، فان الله لا يتمثل للانسان الا فى شكل فردى ٠ وهو يقول فى هذا الصدد : « سيظهر المسيح عندما يصبح من الممكن تحقيق الايمان الفردى الكامل » (٣) ٠

* * *

هل يمكن الحفاظ على الخصائص الفردية بالانطواء على الذات ؟ هناك قصة صغيرة بعنوان « الجحر » تجيب على هذا السؤال القلق وتعبر عنه أكثر مما تعبر ثلاثية العزلة المتمثلة فى «المحاكمة» و « أمريكا » و « القلعة » التى نشرت بعد وفاته ٠

تنطوى الدابة المنطوية تحت الارض فى جحر « عنديتها »

---

(١) القلعة ، ص ٧٨ ٠
(٢) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ١٥٥ ٠
(٣) يوميات خاصة ، الناشر : جراسيه ، ص ٢٩٧ ٠

حيث تنعم فى أول الأمر براحة جبانة لأنهـــا لم تعد تشعر بثقل الأشياء أو بمقاومتها : « غيرت مكانى وغيرت عالمى ونزلت فى جحرى فشعرت فورا بآثاره • انه عالم جديد يمنحنى قوى جديدة وما كان يرهقنى فى الارض لم يعد كذلك هنا » (١) •

وهكذا نترك العنان للأوهام الداخلية فيتعطل الواقع ويبدو لنا كل شيء سهلا يســـيرا فى الفراغ الخادع والأثيرى للروحانية الصرفة : « كنت أعتبر نفسى سعيدة اذا تمـكنت من تهدئة نوازعى الداخلية » (٢) •

ان البنــــاء النظرى الهش ، المنطوى على « العندية » حتي لو كانت هذه « العندية » ذهنية بحتة ، ليس سوى دفاع ضعيف ضد الحياة • فالقلق يعود من جديد « انه حدث كان يجب أن أتوقعه : لقد جاء شخص ما •• هل كانت كل المخاطر الصغيرة التى ضيعت وقتى فى التفكير فيها شيئا يذكر بالنسبة لهذا الخطر الجديد ؟ هل كانت صفتى كمالك للجحر تمنحنى سلطة فى مواجهة هذا التدخل؟ للأسف لا ! لما كنت بالذات صاحب هذا العمل الكبير الهش فقد وجدت نفسى بلا حمـــاية ازاء أى هجوم جاد نوعا • لقد أفسدتنى نعمة امتلاكه وجعلتنى هشاشة الجحر حساسا وهشا ، وأصبحت جروحه تؤلمنى كما لو كانت جروحى أنا •• كان يجب ألا أفكر فى الدفاع عن نفسى فقط •• ولكن عن الجحر أيضا » (٣) •

كيف يمكن مواجهة الحياة بقوى التصور وبالمنهج الفلسفى

---

(١) الجحر ، فى « مستعمرة الاشغال الشاقة » جاليمار ص ١٣٧
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٥٢ •
(٣) المرجع نفسه ، ص ١٥٦ •

وحدهما ؟ ان حيوان الخلد المتقمص الصفة الانسانية والمنزوى فى حياته الضحلة المنظمة بتفاهة ، يفصح عن كل دواعى قلقه فى هيئة عدو واحد : « لم يعـــد أمامى حل سوى الاعتراف بوجود حيوان واحد كبير ، خاصة وان ماقد يبدو تكذيبا لهذا الافتراض لا يثبت أبدا استحالة وجوده بل يؤكد فقط أنه أخطر بمراحل مما قد نتصور » (١) ٠

ونجد الفكرة الأولى لهذه القصة القصيرة ولهذا الوصف للعالم المغلق والمنطقى والمحدود الأفق فى خطاب له كتبه لميلينا يشرح لها فيه الحكاية : « الحق أن الانسان ، أشبه بحيوان الخلد القديم فهو يحفر دائما دهاليز جديدة » ٠

ومن فرط حرص الانسان على اعداد مسكن له فانه يختلط هو نفسه بالنظام الذى أقامه ومع النظريات التى يجهزها لكى يسد بها الشقوق التى تفتحها الحياة فى أفكاره ٠ وهكذا تكون الغربة شاملة٠

وعندئذ يدرك الانسان أن عالمه لا يستقيم مع نفسه ، وهذا هو مايفرق بين فكرة بناء برج بابل وفكرة بناء سور الصين ٠ يعبر تشييد برج بابل عن طموح بروميثيوسى عند الانسان الذى يريد أن يبلغ عنان السماء اعتمادا على قوته الذاتية ٠ « جوهر المشروع هو بناء برج يلمس السماء ٠ أما ماعدا ذلك فثانوى ٠ وبمجرد مانشأت هذه الفكرة العظيمة ، لم تختف أبدا : فطالما وجد الانسان على الارض فستكون هنـــاك أيضـــا تلك الرغبة المتأججة ، الرغبـــة فى بناء البرج » (٢) ٠

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٥٤ ٠

(٢) أسلحة المدينـــة ، فى «سور الصين» ـجاليمار ص ١٢٨ ٠

أما سور الصين فهو على عكس ذلك تماما · انه عبـــارة عن متراس لاتزال تتخلله شـقوق لأن بناءه تم على مراحل ، وتلك هى « المسألة الرئيسية » (١) · لم نعد هنا بصدد هجوم الانسان فى اتجاه السماء ولكن بصدد « وسيلة دفاع لمواجهة بدو الشمال » ·· « لحماية الامبراطور » من الشعوب الكافرة التى تطلق عليه «سهامها السوداء »·· ولكن: « ما قيمة المتراس اذا تخللته الثغرات؟ »(٢)·

وكتل البناء غير المكتملة فى هذا السور ، تشبه الحياة التى تتخللها شقوق النفى والشك السوداء · يبحث الانسان عن معنى وجوده بالمشاركة فى عبء أسطورى ولا نهائى يتمثل فى بنـــاء السور الذى يضرب به نطاقا حول حياته لتنغلق على نفســـها · وسيدرك داخل هذا السور ، شمول القضية المشتركة التى تضفى معنى على أعمال كل فرد وتوجد لها مبررا · غير أن بلوغ هذا الهدف محال « فهناك غاية ولكن لا يوجد طريق اليها » (٣) · ويعـــالج كافكا الفكرة نفسها فى « الرحيل » عندما يوجه له أحدهم السؤال التالى : « الى أين يذهب السيد » ؟

« ـ لا أدرى ولكن كل ما أبتغيه هو البعد عن هذا المكان فهذا هو سبيلى الوحيد للوصول الى هدفى » ·

وسألنى الرجل :

« ـ أتعرف هدفك اذن ؟ »

---

(١) سور الصين ص ١٠٢ ·

(٢) المرجع نفسه ص ٩٥ ـ ٩٦ ·

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، فى الاستعدادات لحفل زواج فى الريف ص ٧٧ ·

فأجبت :

«ـ نعم» ألم أقل لك انه بعيد عن هنا ، فهذا هو هدفي !» (١)٠

انه هدف بلا طريق وطريق بلا هدف ، وهذا شأن الانسان في نضاله من أجل السمو ٠

« في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالي بلا اجابة ، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال ٠ على أني لم أومن بذلك اطلاقا ، بل كنت أسأل فقط » (٢) ٠

وهنا يحدث تغيير عكسي عند كافكا ، فهو لم يعد ذلك الخلد الكامن في جحره بل الكائن الذي يهاجمه ٠

لم يعد الحيوان المنطوي على نفسه ولا الشعب المقيم للمتراس ولكنه غدا الكافر الذي يطلق سهامه السوداء والبدوي الذي يهاجم الحدود ٠ انه المتحمل سلبية زمنه ٠

وهو يشعر في هذا الوضع بعزلته : « لماذا لانظل متجهين نحو ما يمكن أن يجمع بيننا لا نحو ما ينزعنا حتما من الجماعة الشعبية؟ ٠٠ اني لأفكر الآن دائما وأعيد التفكير في حياتي أكثر فأكثر ٠انني أبحث عن الخطأ الاساسي ، أبحث عبثا عن مصدر كل الشر ، عن الشر الذي ارتكبته بكل تأكيد » (٣) ٠

ان التوافق الحقيقي الذي يوحد بين نوازع الانسان يمر

---

(١) الرحيل في « سور الصين » الناشر : جاليمار ص ١٧٢ ٠

(٢) تأملات حول الخطيئة والالم والامل ، في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف» ٠ ص ٤٠ ٠

(٣) أبحاث كلب ، في « سور الصين » ص ٢٣٤ و ٢٩٠

بالجانب الخالد فى البشر ، أى بلحظة العزلة والضـياع • « ان الجانب الخالد واحد ومشترك بين البشر ، ومن هنا تنبع تلك الرابطة التى لا تنفصم والتى لا نعرف لها مثيلا » • (١) على أن الوصول الى هذا التوافق يتطلب سلوك طريق لا نهائى ومنعزل يطغى عليه قلق يفرضه فراغ لا يمكن تفسيره •

ويبدو أن هذه العزلة تحرفنا فى كل لحظة عن الجماعة التى ننشدها • « ما الحياة الا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشىء الذى يحرفنا عنه » (٢) •

وهكذا نجد أن كل المسائل تسير عند كافـكا فى ازدواج متعارض : المشاركة والوحدة ، والايمان ونفيه •

***

وقد دفع هذا الاحساس العميق بجدلية الحياة عند كافكا ، دفع كثيرا من المعلقين الى التساؤل حول علاقة تفكيره بـ « نظرية الأزمة » التى استهلها كيركجارد وانتهت عند كارل بارت •

وتدور « نظرية الطفرة » حول مفهوم العلاقة بين الانسان وربه من زاوية عدم وجود مقاييس مشتركة بين عدالة الله وبين القيـم الاخلاقية الانسانية • فالانسان لا يستطيع أن يخلص نفسه بنفسه لان القيم الاخلاقية والثقافية لا تمثل أى شىء أمام المطلق • فالمعرفة والعمل بل وحتى الحب ، لا يمكن أن تشكل طرقا للوصول الى الرب•

وقد حاولوا ايجاد نوع من التماثل بين مفهوم كافـكا وبين

(١) تأملات حول الخطيئة والالم والأمل ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ، ص ٤٤ و ٤٥ •

(٢) يوميات خاصة ، الناشر : جراسيه ، ص ٢٩٠ •

النظرية المجددة لأفكار كالفان استنادا الى أن «المحاكمة» والتعليق على الرسالة الموجهة الى الرومانيين » الذى كتبه كارل بارت ، قـد صدرا فى وقت واحد تقريبا واستنادا الى أن كل شىء يمثل حياة جوزيف ك ·· اليومية : مهنته ، أعماله ، حياته العـاطفية ، قد انمحى تماما وأصبح كل شىء غير مهم ما عدا حكم الله ·

وهكذا تكون الرواية قد عرضت بشكل رمزى المبدأ الاساسى فى نظرية الطفرة الذى يقول ان أى مجهود يقرب الانسان الى الله ·

أما الحجة الثانية فهى مستخلصة من تفسير قصة الكاتدرائية فى « المحاكمة » · يقول الكاهن لجوزيف ك ·· : « أترك هنا كل ما هو غير جوهرى » (١) ثم يشرح له ما هو الجوهرى بحكاية رمزية تقول ان الحارس الواقف على باب « القانون » يمنع دخول الأجنبى لان هذا الباب ليس مفتوحا لكل الناس · وقد تصور البعض أن الباب يرمز هنا الى فكرة الجبر القدرى والى عجز الانسـان عن تغيير مصيره بمبادرته أو بجهوده الذاتية ·

وأخيرا فقد صوروا مراودة سورتينى الفاحشـة لأماليـا واللعنة العامة التى انصبت على الجميع من جراء رفض الفتـاة الانصياع له ، على أنها ترديد لقصة تضحية ابراهيم كما جاءت فى التوراة : فقد طلب الله من ابرهيم ارتكاب جريمة حقيقية وهى قتل ابنه · وهكذا فان حكمه عليه يتوقف على مدى استعداده للطـاعة مما يؤكد علو الوصايا الالهية الاكيد على كل تصرف انسانى ·

على أن هذا التشبيه ينصب فى رأينا على المظاهر الخارجية ولا يمس المصدر الحقيقى لرؤية عالم كافكا ·

---

(١) المحاكمة ص ٣٤٢ ·

ونستطيع أن نرجع هنا أولا ، وبشكل مباشر ، الى حكم كافكا على كيركجارد خاصة وأنه قرأ له على الاقل مؤلفين هما : « اما ٠٠ واما » و « الخوف والرعشة » ٠

ورد اسم كيركجارد لاول مرة فى كتابات كافكا فى يومياته الخاصة بتاريخ ٢١ يوليو ١٩١٣ ليؤكد اختلاف اتجاهيهما بصدد أوضاع متشابهة : « تسلمت اليوم كتاب كيركجارد الذى يحمل عنوان « القاضى » (وهو النص نفسه الذى ترجم الى الفرنسية تحت اسم « اما ٠٠ واما ») وكما توقعت ، فان حالتى تشبه حالته بالرغم من الاختلافات العميقة بينهما ٠ وهو يشجعنى مثل صديق » ٠ أما الحالة التى يشير اليها كافكا فهى العلاقة بالاب (كان كيركجارد يشارك والده فى العذاب المعنوى أما عذاب كافكا فكان ناتجا بالذات من تحصن أبيه ضد القلق) ، والانفصال عن الخطيبة (وان كان انفصال كير كجارد عن رجينا تضحية تشبه تضحية ابراهيم ، أما كافكا فقد تخلى عن فيليس لانه اكتشف أنها ستكون عقبة فى طريق اهتماماته ولانه لا يريد أن يفرض عليها هذا العبء) ٠ على أن الاختلاف بينهما أعمق وأهم من هذه المسألة الأخيرة ٠

فكافكا لا يقبل اطلاقا المعضلة الاساسية : اما ٠٠ واما ، ويقول بهذا الصدد : « يواجه كيركجارد القضية التالية : اما أن ينعم جماليا بالوجود واما أن يخوض تجربة أخلاقية ٠ واعتقد أن طرح القضية بهذا الشكل خاطىء ٠ فهو يقسم مالابد أن يكون موحدا ٠ وهذه المعضلة لا وجود لها الا فى مخيلة سورين كيركجارد٠ والحق أننا لا نتوصل الى التمتع جماليا بالوجود الا من خلال تجربة أخلاقية وبلا غرور » (١) ٠

---

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٥٩ ٠

وهكذا يتبين لنا أنه يعترض على الموقف الاساسى لكيركجارد وهو موقف يخلق بينهما هوة يستحيل اجتيازها • ويركز كافكا فى خطاب له موجه الى ماكس برود، لا على عجز الانسان ولكن على ثرواته الاخلاقية وامكانياته فى العمل الايجـابى ، فيقول له : « ما ان يظهر رجل يحمل معه شيئا أصيلا حتى يقال له : يجب أن نتقبل العالم كما هو ••• بدلا من أن يقال له : ليكن العــالم كما يريد • فأنا متمسك بالاصالة ولن أتخلى عنها لارضاء الناس • وما ان يظهر مثل هذا الرجل وما ان يستمع العالم لهذه الكلمات حتى يتغير الوجود • وهذا ما يحدث بالضبط فى قصص الجان ، فبمجرد نطق الـكلمة تنفرج أبواب القلعة التى ظلت خاضعة لفعل السحر عدة قرون من الزمن ، كما تدب الحياة فى كل شىء • وتجد الملائكة أعمالا تقوم بها فتنظر فى فضول لكى تتبين ما سيحدث لأن الأمر يعنيها • وفى الجانب الآخر ، تقف على أقدامها فجأة الشياطين المنحوسة وتتمطى بعد أن كانت تقضم أظافرها ، بلا عمل : لقد سنحت لها الآن الفرصــة المناسبة •• » (١) •

لا نستطيع أن نفسر اذن « المحاكمة » على أنها قصة ترمز الى العجز الجذرى عند الانسان والى انتفاء فعالية مبادراته وجهوده •

كما لا نستطيع بالأحرى أن نفسر حكاية الكاتدرائية على أنها تعبير عن النظرية اللاهوتية عند الكالفينيين الجدد والا تجاهلنــا كلمات رئيس الدير للحارس عندما يقول له : « لسنا مجبرين على أن نؤمن بصحة كل ما يقوله » (٢) ، ولتجاهلنا أيضا الجملة الاخيرة التى تعترف بنصيب المبـادرة الـكبيرة ، اذ يقول رئيس الدير ان

(١) مزاكس برود : فرانز كافكا ، ص ٢٧٠ •
(٢) المحاكمة ، ص ٣٥٦ •

عدالة الله « تتولاك عندما تقبل وتتركك عندما تنصرف » (١) ٠

وأخيرا فان موقف كافكا يختلف تمام الاختـــلاف عن موقف كيركجارد فيما يختص بتضحية ابراهيم ومغزاها : من التعسف أن نعتبر حكاية سورتينى وأماليا فى « القلعة » النظير لتضحية ابراهيم فى « الخوف والرعشة » عند كيركجارد ، وذلك لأننـا بصدد صيغة روائية « لحادث » يحكى لنا مسلك قائد معاصر تجاه فتاة تعمل فى حامية نمسوية مجرية ، ولأن الخط العام « للقلعة » لا يسمح لنا بأن نستنتج أن كافكا يتخذ موقفا محافظا يبرر به ادعاء السلطة حقها فى فرض الطاعة العمياء ، كما لا يسمح لنا بأن نعقد مقـارنة بين موقف كافكا وموقف جوزيف دى ميستر فى « امتداح الجلاد » ٠ وأخيرا فان تعليقات كافكا على ابراهيم تختلف فى حكمها عليه عن حكم كيركجارد اذ ينتقد « فقره الروحى » (٢) ٠

وتدور المناقشة بين كافكا وكيركجارد حول مسألة محددة وهى المبادرة الانسانية ٠ لا شك أن هناك انفصالا عنيفا بين عدالة الله وعدالة الانسانية ، كما لا يوجد أى شيء مشترك بين المجتمع المنسلخ وبين ملكوت السماء ٠ وكان كافكا أكثر تمسكا بالتاريخ من كيركجار فلم يعتبر النظام القائم نظاما أبديا وبالتالى فان أى نظام انسانى آخر يكون مستحيلا : « نحن أضعف من أن نعترف فى كل لحظة بهـــذا النظام الحقيقى ، ولكنه موجود ٠ والحقيقة واضـــحة فى كل مكان وهى تخترق ثغرات الواقع المزعوم »

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٣٥٨ ٠

(٢) ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ١٠٩ ٠

وهذا ما لخصه كافكا في صيغة واحدة : « التقرب الى الله وسلوك الحياة العادلة عبارة عن شيء واحد » ٠

وجدير بالذكر أن كافكا يعدد لنا ، وهو يكلمنا عن بروميثيوس ، كل أشكال العقاب دون أن يصدر أبدا حكمه على تصرف بروميثيوس (١) ٠

وعندما يشير كافكا في « مستعمرة الاشغال الشاقة » الى سمو الحكم الالهى على كل شيء فاننا لا نجد مشقة في تبين صرخة غضبه في هذا النص : فالعقوبة لا تنصب الا على خرق القانون دون أى اعتبار للظروف المخففة ، أى دون أدنى اعتبار للانسان أو الفرد ٠ فالآلة العمياء تنفذ وتسجل أحكاما مجردة على جسد المحكوم عليه بحروف من دم : « أطع رئيسك ! » ، « كن عادلا ! » ٠

على أننا نجد ولا شك في « طبيب القرية » الوجه المقابل لقصة بروميثيوس : ان الاذعان لاغراءات الفرد ولو من أجل رسالة الحب معناه السماح باقرار شر أكبر ٠ فقد انتقل الطبيب على عربة عجيبة الى جوار مريض وارتضى أن يخاطر حتى آخر لحظة بحياته من أجله، بينما كان سائس اسطبله يفرض ارادته ويعتدى على روزا ٠ ويصرخ الطبيب « خدعت ، خدعت ! يكفي أن أخطيء مرة واحدة : لقد ارتكبت غلطة بالاستجابة للاستدعاء في الليل ٠٠ ولن أتمكن أبدا من تداركها » (٢) ٠

على أن استحالة الالتقاء والتوافق بين العام والخاص والنتائج المميتة الناجمة عن ذلك ، لا تؤدى الى يأس كافكا ٠ ولا شك بالطبع أنه يعاني العزلة والتجرد من أى سلاح ٠ وهو يتساءل : « لمن ألجأ

(١) بروميثيوس ، في « سور الصين » الناشر : جاليمار ، ص ١٣٥
(٢) طبيب القرية ، في « التحول » الناشر : جاليمار ، ص ١١٩

فى هذا الفراغ الكبير ؟ » (١)، ولكنه يضيف فورا أن القوة الوحيدة تكمن فى الجماعة لانها « المعرفة كلها ومجموع كل الاسئلة والاجابات .. فلا تسأل فقط بل قدم الاجابة أيضا . فمن ذا الذى يستطيع أن يقاومك اذا تكلمت ؟ » . وعندئذ سيضم المجتمع « صوته الى صوتك كما لو كان لا ينتظر الا هذه اللحظة ! وستحصل على الحقيقة وعلى الوضوح وعلى الاعتراف بكل وفرة ! وسيتفتح فى وجهك سطح هذه الحياة الدنيئة التى طالما لعنتها .. وسنرتقى جميعا الى الحرية السامية » (٢) .

يقول كافكا فى « الكراسات » ان « الحقيقة لا تتمثل الا فى الصوت الجماعى » (٣) متخطية أكاذيب وأقنعة كل فرد .

والايمان عند كافكا هو الامل والثقة فى قدرة الانسان على تجاوز الغربة حتى ولو كان لا يرى بوضوح الى أين يقوده هذا التخطى . فالوجود الانسانى الحقيقى ممكن خارج نطاق الغربة التى يشن عليها كافكا هجومه فى كل أعماله : « الايمان يعنى تحرير الجانب الخالد فى نفوسنا أو بدقة أكبر : التحرر أى أن نكون خالدين ، أو بعبارة أدق أن « نكون » .

هل سيقال ان هذه الحرية وذلك الوجود يتجاوزان ، فى نظر كافكا ، حدود الموت أى الحدود الفاصلة بيننا وبين عالم آخر ؟ ان الموت نفسه لا يكشف عن ذلك الامل بل الرغبة فى الموت هى التى تكشف عنه . وهذه الرغبة نفسها ليست نهاية مطاف بل الاشارة

---

(١) أبحاث كلب ، فى « سور الصين » ص ٢٤٦ .

(٢) أبحاث كلب ، فى «سور الصين» ، ص ٢٤٧ .

(٣) ملازم من ١٦ صفحة ، فى «الاستعدادات لحفل زواج فى الريف» ص ٣٠١ .

الاولى الى ارادة انتزاع الحرية : « ان الاشارة الاولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت . فهذه الحياة لا تحتمل ، والحيـــاة الاخرى ليست في متناول يدنا ، ولذا فاننا لا نخجـــل من زغبتنـــا في الموت ... » (١) .

ويتمثل مركز الثقل عند كافكا في الانسان دائما وفي حياته بما في ذلك أيضا رغبته في تجاوز حدودها .

وأقدس شيء عنده في كل الاحوال هو نضال الانسان : « مهما كان مدى بؤس أعماقي ... وحتى لو افترضنا أني أبأس انســـان في هذا العالم ، فلابد أن أسعى للوصول الى الاحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم ، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هـــذه الوسائل الا لشيء واحد وهو اليـــأس ... ليس الا ســـفسطة بحتة » (٢) .

ونجد أحيانا في تأكيد كافكا لضرورة النضال ، نغمة جديرة بجوته ، وكان كافكا يكن له اعجابا لا حدود له . « وحتى لو لم يأت الخلاص فاني أريد مع ذلك أن أكون جديرا به في كل لحظة » (٣) .

انه لتذكير واع جدا بكلمات الرجل الذي اعتبره كافكا استاذا له : « لقد قال جوته ان كل شيء في الوجود كفاح وصراع وأن الحب والحياة لا يستحقها الا من يعمل يوميا من أجل اكتسابهما ..

---

(١) تأملات حول الخطيئة والألم والأمل ، ص ٣٨ ــ أنظر أيضـــا ــ « اليوميات الخاصة » ص ٣٦ : « أعيش في هذا العالم كما لو كنت واثقا تماما من أن هناك حياة أخرى » .

(٢) يوميات خاصة ، (١٦ أكتوبر ١٩٢١) ص ١٨٧ .

(٣) يوميات خاصة ، (٢٥ فبراير ١٩١٢) ص ١٦٦ .

لقد قال كل ما يعنينا تقريبا ، نحن البشر » (١) • ولا شك أن هذا الاعجاب لا يستقيم بالطبع مع مفهومات الحيـــاة اليائســـة أو المستسلمة •

ويتساءل كافكا ، وهو يقدم كشفا بالتدميرات التى أجراهـــا على نفسه وهو يبحث عن الجوهر وعن الجـــانب الذى لا يتحطم فى الانسان ، اذا لم يكن قد أخطأ فى اختياره طريق البحث ، فيقول : « اذا كنت لم أتعلم شيئا ، واذا كنت قد تركت العنان لهـــلاكى الجسدى ــ والمسألتان مترابطتان ــ فذلك لان فى ذهنى نية معينة • كنت لا أريد أن تنحرف أنظارى بالاستمتاع بالحياة كانسان سليم ومفيد • ولكن الا يحرف أنظارنا كل من المرض واليأس ؟ » (٢) •

وقد أكد كافكا هذا الجانب باصرار وقوة عندما اصبـــح على مشارف الموت ، فقال : « لا يوجد عنـــدى أى أثر لادانة هـــذا الجيل » (٣) •

وقد عرف مهمته ككاتب فى « البحث عن السعادة » ولذا فهو يكشف لنا ويوضح بنظرة جديدة الجوانب الرائعة فى الحياة : « من الممـكن أن نتصور تماما أن تنتشر روعة الحياة حول كل شخص ، ولكنها محتجبة بعيدا فى الأعماق اللامرئية • هذه الحياة توجد هناك ، دون أن تكون جامحة أو معادية أو صماء • ولو استدعيناها بالكلمة الصحيحة ، وباسمها الحقيقى لجاءت الينا • فهـــذا هو طابع السحر الذى لا يخلق ولكنه يستحضر » (٤) •

---

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٥٢ •
(٢) يوميات خاصة (١٧ اكتوبر ١٩١٢) ص ١٨٧ •
(٣) المرجع نفسه (١٩ يناير ١٩٢٢) ص ٢٠٢ •
(٤) يوميات خاصة (١٨ اكتوبر ١٩٢١) ص ١٨٩ •

ذلك هو عالم كافكا بكل ازدواجاته . وهو ليس متفائلا لأنه لا يتبين ولايرسم وسائل تغيير العالم باجتثاث جذور الغربة. ولكنه ليس متشائما أيضا لأنه لا يتقبل فى أى لحظة عبث هذا العالم أو لعنته . وهو لا يعرف طريق الاستسلام اذ كتب يقول فى يومياته : « أنا أكافح ولا أحد يعلم ذلك ... والتاريخ العسكرى يذكر الرجال المحاربين المتميزين بمثل هذا الطابع . » وبطل « المحاكمة » لا يهدأ له بال حتى يجد قاضيه ولا يستسلم للذبح الا عندما يسقط من الاعياء . ويخوض بطل «القلعة» كفاحا مريرا لكى يستقر فى القرية ويفرض الاعتراف به .

وقد كتب كافكا فى الصفحات الاخيرة من حياته : « الكفاح يملؤنى سعادة تفوق قدرتى على الاستمتاع وقدرتى على المنح ، ويبدو لى أنى لن أسقط فى النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح » (١) .

لم يكن كافكا ثوريا ، ومع أنه يدعو الناس الى ادراك غربتهم ويدفعهم الى الاحساس بأن وطأة القهر لا تحتمل ، الا انه لا يوجه لنا فى الوقت نفسه أى نداء للنضال ولايفتح أمامنا أى آفاق لأنه لايجد، هو نفسه ، أى حل للمأساة التى تكشفت له ، ولو كان هذا الحل طوباويا . وعندما قامت ثورة اكتوبر ١٩١٧ ، قال : « يحاول الناس فى روسيا بناء عالم عادل تماما » ولكنه سرعان ما أضاف : « انها مسألة دينية » (٢) وعندما نزل العمال الى الشوارع فى براغ ، أحس فورا بتعاطف تلقائى نحو المتظاهرين « هؤلاء القوم واعون تماما بأنفسهم وفى غاية الانشراح ! انهم سادة الشارع ويعتقدون أنهم

(١) يوميات خاصة ، ص ٢٢٠ .

(٢) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ١٠٧ .

سادة العالم » (١) ثم استطرد قائلا : « انهم واهمون » ، فهو لايؤمن بقدرات الجماهير ويرى من خلال مستقبل كفاحها ، حتمية لاراد لها، تتمثل فى طغيان شخصية دكتاتورية مثل بونابارت أو فى قهر جهاز بيروقراطى لايمكن تفاديه • ولكن كافكا ليس من أنصار الثـــورة المضادة فهو يكن حقدا دفينا للسلطات القاهرة ولادعائها أنها تستمد سلطتها من الله • وقد فطن الى المصالح الرأسمالية المتخفيـــة وراء الصيغ والمؤسسات المرائية : «أعتقد أن عصبة الامم ليست سوى قناع لارض جديدة للمعركة • فالحرب مستمرة ولكنها تستخدم حاليـــا وسائل أخرى • لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية • واستقرت الطاقة النضالية للمال فى مكان الطاقة الحربية الكامنة فى الصناعات • وعصبة الامم ليست عصـــــبة للشـــعوب بل مركزا للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح » (٢) •

وفى قصـــــة « المصابيح الجديدة » حاول كافكا أن يرمز الى الفاصل الجذرى بين عالم « الطبقات العليا » وعالم « الطبقات الدنيا» واعتمد فى ذلك على فكرة التعارض الطبقى بين أصحاب الاعمال وبين مندوبى عمال المنجم • فقد أصيب العمال بضعف فى قوة الابصـــار من جراء استخدام مصابيح رديئة فرفعوا أصواتهم بالاحتجـــاج على مصير طبقتهم • أما المتكلم باسم الادارة فلا يراه أحد ، ويعمـــد الى تمييع المسئوليات بين عدد كبير من الوسطاء حتى يصبح من المستحيل التعرف على المسئول عن تدمير الحياة فى جهاز القهر العام الذى لا يعلم أحد اسمه •

يقاوم كافــكا النظام الراهن المميت ويكشف عن محتـــواه

---

(١) المرجع نفسه • ص ١٠٨ •

(٢) بانوش «كافكا قال لى» ص ١١٧ •

اللاانسانى عن طريق أسطورة يقيمها • لقد فجر هاشيك المعاصر له وابن وطنه ، فجر الجانب القبيح والبشع المتخفى وراء المؤسسات والبشر ، عن طريق الخدع والحيل فى « الجندى الشجاع شفيك » • وقدم شارلى شابلن فى «الأزمنة الحديثة» صورة ملحة وموحية لثورة الانسانية على أوضاعها • انها ردود فعل فنية مختلفة للانسان ضد عالم الغربة •

ولم يكن كافكا ملحدا لأن حساسيته وتفكيره ، بل وكل عالمه الداخلى ، قد شكلته العقيدة اليهودية وقراءاته المستمرة لباسكال ودويستوفسكى وليون بلوى وكيركجارد وبالأخص التوراة • ودراسته للغة العبرية وللتلمود وشغفه بالمسرح الدينى اليهودى ، كل هذا يؤكد انجذابه لعالم الايمان بوصفه أبرز تعبير مأساوى وفردى عن الغربة التى يعانيها • ولكن كافكا لم يكن أيضا متصوفا : فالعالم الآخر مطموس المعالم بالنسبة له ، ولا يتدخل الله فى حياة الانسان ، فى رأيه ، الا من خلال افتقاده ، فكل حياة كافكا تنصب على الاحساس بكل ما يفتقده الانسان ، أى على الاحساس بنواقص العالم وبنفيه • وسواء تعلق الامر بسادة القلعة أو بقضاة المحاكمة فان السؤال الكبير الذى يثيره الانسان يصطدم دائما باجابتين مخيبتين للآمال: اما أن السيد لاوجود له ومن ثم يصبح من يضطلعون بمهمة خدمته أسيادا بحكم تدجيلهم ، واما أن السيد موجود فعلا ولكنه لا يظهر الا من خلال العذابات التى يفرضها علينا خدمه حتى يجبرونا على ألا نتوقف أبدا •ولكن : هل الايمان طريق بلا هدف أم هدف بلا طريق يوصل اليه ؟

« يوجد هدف ولكن لا طريق للوصول اليه ، والتردد هو ما نسميه طريقا » (١) ٠

لا يحاول كافكا التحرر من ازدواجات هذا العالم الداخلي الا من خلال الابداع الفني ومن خلال بناء الاسطورة ٠

ولكن هل الابداع الفني هو وسيلة كافكا الحرفية للتخلص من الغربة وهل سيمكنه من التغلب على تناقضات الوجود ؟ هل سيكون الابداع طريق تخطى حدود الانسان ؟ وهل سيكمل الفن رسالة الايمان ؟ وهل سيحقق النبوءة الشاملة للحياة ؟ لقد واجه كافكا الموت بالتحدى التالي : « أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأى ثمن، فالكتابة كفاحى من أجل البقاء » (٢) ٠

---

(١) تأملات حول الخطيئة والالم والأمل ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف» ص ٣٩ ٠

(٢) يوميات خاصة (٣١ يوليو ١٩١٤) ص ٦٠ ٠

- ٣ -

تناقضـات العالم المبنى

كانت كلمة « الأدب » تعنى عند كافكا ، بمعناها الدارج ، فن الهروب · فالأدب في رأيه « فرار من الواقع » ·

وقد سأله صديقه يانوش :

ـ القصص الخيالى يعنى اذن الكذب ؟

فأجابه كافكا :

ـ لا ، الخيال تكثيف للواقع وتحويله الى خلاصة مركزة · أما الأدب فهو ، على العكس ، عملية تذويب ووسيلة ترفيه تخدر وتخفف من وطأة الحياة غير الواعية ·

ـ والشعر؟

ـ الشعر على النقيض من ذلك ، انه يوقظ ·

ـ يقترب الشعر اذن من الدين ؟

ـ لا أقول ذلك · ولكن من المؤكد أن الشعر يتجـــه نحو الصلاة · (١)

وهذه الفكرة متأصلة بعمق عند كافكا : « الكتابة شـــكل من

---

(١) يانوش « كافكا قال لى » ص ٤٠ ·

أشكال الصلاة » (١) واللغة الاساسية للصلاة هي « العبادة والمشاركة الشديدة في آن واحد » (٢) ·

وعلى نقيض رأى فلوبير ، لا يعتبر كافكا الفن غاية في حد ذاتها لانه مكرس من أجل واقع ومن أجل حقيقة أسمى من ذلـــك · ولا يكتسب الفن أي معنى الا بكونه مشاركة مع الحقيقة ومع الكائن الاصيل ، والا بوصفه رسالة موجهة الى الجماعة الانسانية ·

ومهمة الفن هي تغيير الاطارات التقليدية للحياة ولفت الانظار ، من خلال التشققات والشروخ ، الى حقيقة أسمى أو الدعوة اليها أو بث الأمل في قيامها · وقد كتب في « أقواله المأثورة » : « الفن هو أن تبهر أنظارنا الحقيقة ، فليس هناك ضوء حقيقي الا الضوء الساقط على الوجه القبيح المتراجع ··· الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها · وتتمثل موهبته في البحث ، في الفراغ المظلم ، عن مكان لم يعرف من قبل ، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء» ·

وبهذا المفهوم ، يفرض الفن التقشف الصارم الجدير بلاعب العقلة (الترابيز) « الذى لا يحركه في أول الامر سوى الطموح في الاتقان ثم تحركه العادة التي تستبد به » (٣) والتقشف الجـدير بالصائم : « أنا مضطر للصوم ، ولا يمكنني أن أفعل غير ذلك لانني لا أجد الغذاء الذى يروق لي » (٤) ، وتقشف المغنية جوزيفين « لقـد

---

(١) كراسات مختلفة في « الاستعدادات لحفل زواج في الريف » ص ٣٠٥ ·

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠٦ ·

(٣) الحزن الاول ، في « مستعمرة الأشغال الشاقة» ص ٥٣ ·

(٤) بطل الصيام ، في المرجع السابق نفسه، ص ٨٣ ·

اختفى من عندها كل ما لا يخدم الغناء وكل نشاط وكل امكانيــة للحياة ... انها لا تعيش الا من خلال الغناء » (١) .

والابداع الفنى ليس انطواء على النفس بل انه على عكس عملية حفر السراديب ، سراديب الجحر اللانهــائية والباطلة . انه نظرة موضوعية للعالم ومشاركة وتلاق مع الآخرين .

« يا له من عالم هائل يموج فى رأسى ، ولكن كيف أحرر نفسى وأحرره دون انفجار ؟ على أنى أفضل الانفجار ألف مرة على كبته أو دفنه فى طيات نفسى . وأنا لا أشك اطلاقا فى أن ذلك هــو مبرر وجودى » (٢) .

ولا يبلغ الفن رسالته بوضوح ولكنه يستطيع أن يوقظ الناس وأن يجبرهم على السير قدما بأن يصبحوا الصورة المرئية للحقيقة . تلك هى قوة الاسطورة التى لا تكتفى بأن تتكلم عما يوجد ولـكنها تتكلم عن حركته أيضا وعما يفتقده وما يصبو اليه .

ينتمى كافكا ، بوصفه انسانا وبحكم نشأته الى عالم الغربة . وقد بدأت حياته الحقيقية مع الخلق الابداعى عنده ، مع تلك الحركة التى لا تقاوم والتى تدفعه الى النزوع نحو المطلق ، ومن خلال سلسلة من حالات الفشل والاقصاء . وهذا الانتقال من العالم المعــاش الى العالم الداخلى ، ومن العالم الداخلى الى عالم الاسطورة التى يبنيهــا هو ، أشبه بعملية التناسخ .

وأعمال كافكا ليست تعبيرا موضوعيــا عن ذاته أو تعبيرا خارجيا عن عالم من ابداعه يقتصر على أن يكون مجرد نقيض عالم

---

(١) المغنية جوزيفين ، فى المرجع نفسه ، ص ٩٠ .
(٢) كراسات ، ٢١ يونيو ١٩١٢ .

الغربة . ان أعماله رسالة لا تكتسب معناها الشامل الا بالجمهور الموجهة اليه ، لان ايقاظ الجمهور هو مهمة هذه الاعمال . « استطيع أن أنعم برضاء عابر من أعمال لى مثل « طبيب القرية » ... ولكنى لن أبلغ السعادة الا اذا استطعت أن أثير العالم لكى يندفع نحو الحق والنقاء والثبات » (١) .

وهذه العلاقة الوثيقة بين الفنان والشعب هى التى تكسب وحدها رسالة الابداع الفنى ، مغزاها الكامل . « الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد : يكفى أن يحتضن الشعب الفنان لكى يهيىء له الحماية الكاملة » (٢) .

فمساح « القلعة » محاط بنشوة تعتمل فى نفوس أهل القرية وتشبه تلك النشوة التى تسبب اشراقة السعادة عند المغنية جوزيفين . كان لسؤاله صدى فى نفوس الجميع لأنه كان كامنا فى نفوسهم « لعلهم أرادوا أن يجدوا فيه شيئا عجزوا عن التعبير عنه » (٣) .

***

التعبير الفنى عند كافكا هو اسقاط واظهار موضوعى لعالمه الداخلى . انه ينقل عالمه الخفى الى عالم المرئيات . فكل نص كتبه وكل ذكرى عاشها وكل حلم أو خيال راوده هو انعكاس للحياة الحقيقية للمؤلف الذى يتخلص بهذه الطريقة من الأشباح التى تسكن ذهنه . وهو يقدم لنا أعماله فى « رسالة الى الأب » على أنها بكل بساطة تعبير موضوعى عن انفعالاته المكبوتة . فهو يقول لوالده :

---

(١) «اقوال مأثورة» ــ سنة ١٩١٧ .
(٢) المغنية جوزيفين ، فى « مستعمرة الأشغال الشاقة » ص ٩٣ .
(٣) ألقلعة ، ص ٣٤ .

« أنت المقصود بكل كتاباتى ، أنا أشكو فيها مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك » (١) وهناك معنى أعم لهذه الحركة المنطلقة من الداخل الى الخارج : « انها لسعادة كبيرة أن يتمكن المرء من أن يدفع الحركة الداخلية الى الخارج ٠٠٠ وما نكتب ليس الا زبد ماعشناه ٠٠٠ وهو ليس فنا بعد ٠٠ والواقع أن هذا « التنفيس » عن الانطباعات والعواطف ليس الا طريقة جبانة فى تلمس العالم وتحسسه ٠٠٠ والفن مسألة تخص دائما الشخصية بأسرها ولذا فهو مأساوى فى جوهره » (٢) ٠

وهكذا يكون كل عمل من أعماله وثيقة وشهادة لا نسخة أو نقلا حرفيا لحالة نفسية أو لحدث ٠ انه اجابة على سؤال تطرحه الحياة وتمرد على غربة العالم ٠ انه عالم مبنى بمواد عالم الغربة ولكن وفقا لقوانين أخرى ٠

ورد الفعل هذا عند الانسان يتجاوز بكثير مجرد الرغبة فى الكتابة : « أود اليوم أن أنزع من نفسى بالكتابة ، كل حالة القلق فأنقلها من أعماقى الى أعماق الورق ، أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل فى نفسى كل ما هو مكتوب ٠٠٠ وهذه ليست رغبة فنية » (٣) ٠

كانت الكتابات الأولى لكافكا مجرد مناجيات داخلية يترجم بها انطباعاته وأحاسيسه ، وينسج بها لغة تعبر عن رغباته ٠ وقد توقف منذ كتابة « الحكم » فى ١٩١٢ عن الاكتفاء بوصف ما يدور فى نفسه

---

(١) «خطاب الى الاب» فى «الاستعدادات لـ ٠٠٠» ص ١٩١ ٠
(٢) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٣٥ ــ ٣٧٠
(٣) يوميات خاصة ، ٨ ديسمبر ١٩١١ ٠

لكى يقيم أعمالا حقيقية ، أى أساطير يعبر فيها عن لحظات اكتشافه للواقع وتناقضاته وحركته الداخلية ونواقصه ودعاوى تجاوزه .

والصلات وثيقة بين القضايا التى تطرحها الحياة وبين رواياته حتى اننا كثيرا ما نعثر فى « اليوميات الخاصة » و « الكراسات » وفى كلماته ، على مفاتيح أعماله الكبيرة .

ومما يؤكد أن المحاكمة تجيب على قضايا أثارتها حياة كافكا شخصيا ، فكرة عارضة جاءت على لسانه وهو يجيب على سؤال وجهه اليه يانوش حول قيمة قصائده :

ـ أنا لست ناقدا . لست سوى انسان يصدرون أحكامهم عليه .

ـ والقاضى ؟

ـ صحيح أنى أخدم المحكمة ، الا أنى لا أعرف القضاة . لاشك أنى لست سوى خادم ضئيل لقاض بالنيابة . ليست لى وظيفة محددة (١) .

ونجد الفكرة الأولى التى أوحت بقصة « بطل الصيام » فى جزء مبتور من كراساته ، حيث يقول : « بعض الزاهدين هم أكثر الناس شراهة . انهم يضربون عن الطعام فى كل مجالات الحياة ويريدون بذلك الحصول فى الوقت نفسه على النتائج التالية .. الخ » (٢) .

أما فكرة « سور الصين » والامبراطورية الهائلة التى تبتلع صحراواتها الرسل ورسالاتهم ، فلا شك أننا نجدها فى تأملاته حول الخطيئة اذ يقول : « لقد وضعوهم أمام أحد الاختيارين التاليين : أن

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ١٠ .

(٢) كراسات مختلفة وأوراق متناثرة ، فى « الاستعدادات لحفل زواج فى الريف » ص ٢٩٥ .

يصبحوا ملوكا أو رســلا للملك ، فاختاروا كلهم أن يكونوا رســلا للملك ، على طريقة الأطفال • ولذا فليس هناك سوى رسل يجوبون العالم ، وبما أنه لا يوجد ملوك ، فانهم ينقلون ، بعضهم لبعض أخبارا غدت سخيفة • وبودهم أن يضعوا نهاية لحياتهم ولكنهم لا يتجاسرون على ذلك بسبب يمين الطاعة الذى أقسموا عليه » (١) •

وسيتبين لنا فيما بعد كيف تولدت فكرة رواية « أمريكا » من تأملاته حول ديكنز •

ففى هذا الاسقاط الأسطورى يتحول الحدث العارض الى نموذج ويكتسب المعنى العام للرسالة • وهو يقول بهذا الصدد : « بعيدا ، بعيدا عنك تدور أحداث تاريخ العالم ، أحداث تاريخ روحك » (٢)•

وهكذا تتحول قصة رجل أو بالأحرى ملحمتها ، الى لحظة من التاريخ ، أى من تاريخنا •

***

كل عمل من أعمال كافكا ليس سوى عنصر من عناصر ملحمة واحدة تدور حول نفس البطل •

فأحداث كل عمل من الأعمال ليست استكمالا للحدث السابق أو تمهيدا للحدث القادم كما يحدث فى التسلسل المنطقى للروايات• فكل حدث عبارة عن « كل » ، وتتابع الأحداث لا يهم الى حد كبير كما هو الحال فى الملاحم •

وفى مقابل ذلك ، نلاحظ أن هناك مواضيع أساسية تبرز فى كل أعمــاله وتحتل مركزا رئيسيا : وهى موضــوع « الحيوان » وموضوع « البحث » وموضوع « عدم الاكتمال » •

---

(١) تأملات ــ المرجع السابق ص ٤٢ •

(٢) «كراسات مختلفة وأوراق متناثرة» المرجع نفسه ــ ص ٢٤٨ •

ولا شك أن أوضحها جميعا هو موضوع « الحيوان » ٠ « فالتقرير المقدم للأكاديمية » من وضع قرد أصبح انسانا ، و « التحول » يتعلق بتحول انسان الى صرصار ، « وأبحاث كلب » و « المغنية جوزيفين » و « شعب الفئران » و « الجحر » وكثير من كتاباته المتناثرة تتناول قضايا الانسان من خلال حياة حيوان ٠

ويرتبط موضوع الحيوان أولا بمسألة اليقظة ٠ كيف نبع الانسان من الحيوان ؟ كيف حدثت هذه اليقظة من خلال بلادة العادات والتقاليد ومن خلال الحياة التى لاتزال حيوانية لأنها محكومة بعادات؟ كتب كافكا يقول لشقيقته : « لكى يصبح الطفل رجلا ، يجب أن ننتزعه فى أسرع وقت ممكن من الحيوانية » ٠ فالحيوانية فى رأيه ، هى الوسط العائلى الذى يعفى الانسان من المسئولية ومن المبادرة الانسانية الحقيقية ومن التساؤل حول الغاية النهائية لوجوده ٠

ويوضح القرد الذى تحول الى انسان فى « التقرير المقدم الى الأكاديمية » أمام جمهور من العلماء « الناحية التى دخل منها قرد سابق فى عالم البشر وطريقة استقراره فى هذا العالم » (١) ٠

ويتعرض كافكا بسخرية لاذعة فى أول الأمر للحنين الشهير للحرية وللتلقائية الحيوانية الزائفة فى الغرائز اذ « تجعل كل من يسير على قدميه ، ابتداء من الشامبانزى الصغير حتى أخيل ، يشعر « بأكلان » فى قدميه » (١) ٠

ويبدأ الانتقال الى الانســانية بالعبودية وبشعور واحد هو أنه ليس هناك مخرج ٠ ويعيش كل فرد أسير شبكة من التقاليد المتعارف عليها تماما كما تعيش القرود فى الأقفاص ولذا فليس أمامه الا أن يعمل مثل الآخرين ٠

---

(١) « تقرير مقدم للاكاديمية » فى «التحول» ص ١٦٥ ٠

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٦٤ ٠

والذوبان فى الجموع هو البديل الأول للحرية :

« كنت أرى هؤلاء الأشخاص يروحون ويغدون بنفس الوجه وبنفس الحركات فى أغلب الأحوال ، وكثيرا ما كان يخيل لى أنى كنت لا أرى الا شخصا واحدا • كان هذا الرجل ، أو هؤلاء الرجال، يتحركون بحرية • ولم يعدنى أحد بأن الباب الحديدى سيفتح على اذا أصبحت مثلهم ••• ولكن ••• ما أسهل محاكاة الناس ! لقد تعلمت البصق منذ الأيام الأولى » (١) •

وعندئذ يكون هناك « مخرجان » محتملان : حديقة الحيوان أو قاعة الموسيقى • وتمتاز قاعة الموسيقى على الأقل بعدم وجود قفص ولو من الناحية الظاهرية • وهكذا لم يتحول القرد الى انسان فحسب بل والى فنان له مندوبون ومدير أعمال وأحاديث يدلى بها : « آه من التقدم ! انه المعرفة التى تسقط أشعتها من كل صوب لتنير المخ المتفتح ! ••• لقد حصلت على الثقافة المتوسطة للأوروبيين بمجهود لم يحدث مثيله حتى الآن على الأرض • لم يكن هذا شيئا هاما فى حد ذاته ، ولكنه يعتبر ضربا من التقدم لأنه سمح لى على الأقل بالخروج من القفص وهيأ لى امكانية التحول الى انسان ••• ولم يكن أمامى أى حل آخر ما دمنا قد استبعدنا الحرية » (٢) •

وتنتهى هـذه السخرية المريرة بلمسة ضارية : ففى المساء يلتقى الفنـان بعد عرض البرنامج بآنسة من الشامبانزى فينغمس معها « فى شهوات جنسنا • ولا أريد أن أراها بالنهار ، فقد ظهر

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ •

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٧٦ •

فى عينيها بالفعل شرود جدير بالحيوان المدرب • وكنت الوحيد الذى لاحظ ذلك ، وهذا ما لا أستطيع أن أتحمله » (١) •

على أن مجرد تواجد الغير يكون بمثابة أغنية تتعرف بهــا الشعوب على بعضها وتميزها بخصائص ترقى بها على الحيــوانية البسيطة عند الفرد • وصوت جوزيفين الرفيع وهى تغنى بين شعب الفئران ، « ألا يشبه تقريبا ، وسط همومنا ، الحياة البائسة التى يعيشها شعبنا وسط صخب العالم المعادى ؟ ••• ويحلم الشــعب فى الاستراحات القصــيرة ، التى تفصل بالنسبة لنا بين معــركة وأخرى ••• ان الصفير لغة شعبنا ، على أن بعضنا يصــفر طوال حياته دون أن يدرى ، بينما يبدو الصفير هنا متحررا من قيــود الحياة اليومية ، فيحررنا نحن أيضا لبعض الوقت » (٢) • لن تحصل جوزيفين أبدا على تحررها من عمل الجماعة • ولن يكون للأغنية مغزى الا بانصهارها فى أعمال شعبها وفى حياته •

ان العزلة أو الثقافة الفنية أو الفكرية المنعزلة لا تدعو الا الى عذابات والى قلق لا متناه : انها أشــــبه بعزلة الخلد أو الظربان القابع فى جحره ليخوض معركة مميتة ضد خطر مجهول • ويقول الخلد : « تركت العالم ونزلت فى جحرى ••• وسأكون سعيدا لو استطعت أن أهدىء صراعاتى الداخلية » (٣) • وفى هذه المتــاهات اللانهائية للدهاليز الجديدة التى حفرها الخلد ، يتضح له عدم جدوى نظام الحماية أمام « شىء كان يجب أن أحذره وأن أستعد له دائما :

---

(١) المرجع نفسه — ص ١٧٧ •

(٢) المغنية جوزيفين ، فى مستعمرة الاشغال الشاقة ، من ص ٩٦ الى ص ١٠١ •

(٣) الجحر ، فى «مستعمرة الاشغال الشاقة» ص ١٣٧ و ١٥٢ •

لقد حضر احدهم » (١) ٠ ان البنايات الهائلة التى يقيمها الفكر ليحل بها نظاما رشيدا ومغلقا محل الواقع ، لا يمكنها أن تنجى هـذا الحيوان من صفته الأصلية ، فهو دائم القلق على مدخل جحره لأن هذا المدخل هو نقطة الاتصال الحتمية بالعالم الخارجى ٠ ومع ذلك فقد خيل للخلد أن الغرفة الرئيسية فى حصنه التى سيستخدمها كملجأ أخير فى حالة الخطر ، لا يمكن أن يصيبها شىء ٠ ولا يمكن أن يتحقق مثل هذا الأمان الا فى فراغ كامل لأن وطأة الواقع اللامحدود تحطـم مواقع الدفاع المتمثلة فى أفكارنا المغـرورة والسـخيفة عن العزلة ٠ فنحن لم نتخلص بعد من حيوانيتنا ٠

وفى « أبحاث كلب » يتقمص كافكا وعى حيوان لكى يتفهم لحظة الاشراف على الانسانية ، أى لحظة اليقظة ، لأنها لحظة التساؤل الكبير حول الغاية النهائية للوجود ٠ « حتى متى سترضى بسكوت مجتمع الكلاب وبصمته الأبدى ؟ حتى متى سترضى بذلك ؟ تلك هى قضية حياتى الأساسية التى تعلو على جميع القضـــيايا التفصيلية جميعا » (٢) ٠ وتتسبب الأسئلة التى لا تستقيم مع « عبث الوجود الصامت » فى انعزاله عن بقية الكلاب ، وتثير قلقهـــا وشـكوكها نحوه ٠ ومع ذلك لا يحاول أحد اسكاته : « كانوا يفضلون اغلاق فمى بحشوه ٠٠ على أن يتحملوا أسئلتى ٠ ولـــكن لماذا لا يطردوننى ويمنعوننى من اثارة الأسئلة ؟ لا ، لم يكن ذلك غرضهم ، لاشك أنهم ما كانوا يودون الاستماع الى أسئلتى ، ولكنهم كانوا مترددين فى طردى بسبب هذه الأسئلة بعينها » (٣) ٠ ذلك أن أسئلة هذا

---

(١) المرجع نفسه : ص ١٥٦ ٠

(٢) أبحاث كلب فى «سور الصين» ص ٢٤٦ ٠

(٣) المرجع نفسه : ص ٢٤٥ ٠

« الخارج على القانون » و « المتمرد على الأوضاع الطبيعية » تحرك فى أعماق كل شخص شيئا يعود الى آلاف السنين الغابرة، شيئا معاصرا للانسان منذ مولده ونشأة وعيه ٠

وهذا الشعور نفسه هو الذى يجعل الوجوه تتجه نحو المساح، ونحو السؤال الكبير الملح المطروح من قبل فى « القلعة » ٠

هذا السؤال المجتم ، المتخفى فى طيات نفس كل انسان ، هو السؤال الذى تثيره اليقظة ، بوصفها أول « شرخ » فى عالم الغربة المغلق ، الشرخ الذى يصنعه فى عالم الملكية السؤال التالى : من أكون وما هى غاية حياتى التى تضفى عليها معنى ؟ ٠

« ذات صباح ، يستيقظ جريجوار سامسا (بطل «التحول») على أثر حلم مضطرب ، فيجد نفسه قد تحول الى حشرة حقيقية» (١)٠ وهكذا يبدأ التحول ٠ كان هذا الصبى لا يفكر الا فى التجارة ، كان لايزال متمسكا بكل قوته بعـالم الملكية ، عالم الحيوانية والغربة ، ولكنه لم يحتج الى أكثر من لحظة يعى فيها بكيانه لكى يشعر بأنه غريب عن نفسه حتى ان جسمه أصبح مشابها لجسم حشرة ٠ ومنذ هذه اللحظة تحطمت حوله كل العلاقات الانسانية ٠ كان مجرد وعيه بأن وجوده ليس سوى أكذوبة ومظهر وهمى للوجود الانسـانى ، سببا فى قطع كل علاقة اجتماعية به وفى تحويله الى كائن منفر لا يحتمل ٠ لقد أصبح تابعا لعالم آخر ٠ ويقول جريجوار ، المنشغل البال ، وهو يستمع الى الأصوات الصادرة من أفواه المدعوين وهى تلوك الطعام على مائدة الأسرة : « أنا جائع حقا ، ولكنى لا أشعر

(١) التحول ، ص ٧ ٠

بالجوع الى مثل هذه الأشياء » (١) • ومات جريجوار جوعا ، كما مات الصائم فى « بطل الصيام » • وقد التفت الجماهير حول السيرك بعد موت الصائم ، حول الفهد النابض بالحياة الذى حل محله • وعندما مات جريجوار وجفت شرنقته ، كان مصيره الى صندوق القمامة ، أما والداه فقد عاد اليهما هدوء النفس واذا بهما يبديان اعجابهما « باكتمال أنوثة » أخته جريتا وبدا لهما من تصرف ابنتهما أنها تؤكد أحلامهما الجديدة وتشجع نواياهما الطيبة ، وذلك عندما وصلا الى نهاية رحلتهما ، فكانت الفتاة أول من وقف لتتمطى » (٢)•

انه عود الى الحياة الحيوانية بمجرد انزواء السؤال • فما دام الانسان لا يؤدى وظيفة فى عالم الملكية فانه لا « يكون » أى شىء من الناحية الاجتماعية ، بل مجرد حشرة أو جثة •

ومع انتقال الكائن بهذا السؤال الى عالم الانسانية ، تبدأ الدورة الثانية ، دورة البحث •

* * *

« البحث » هو موضوع الثلاثية الكبيرة المكونة من «المحاكمة» و « أمريكا » و « القلعة » •

وهذه الأعمال الثلاثة الكبيرة عبارة عن اسقاط لقضايا وعذابات كافكا ، فى قالب أسطورى • وهى حكايات تجمع بين قصص السحرة والملاحم • « لا توجد الا قصص سحرة دامية • فكل حكاية من حكايات السحرة تنبع من أعماق الندم والخوف • وهذا هو العنصر المشترك بين كل هذه الحكايات حتى لو اختلفت المظاهر • فقد لاتكون

---

(١) التحول ، ص ٧١ •

(٢) التحول ، ص ٨٩ •

القصص الواردة من الشمال عامرة بالحيوانات كما هو الحال فى القصص الافريقية ، ولكن النواة والرغبات الدفينة واحدة » ٠

ففى كل حكايات السحرة تكون الغاية التى يسعى اليها البطل هى الحصول على أداة سحرية يترتب على استحواذه عليها تغيير فى حياته وفى حياة شعبه ٠ وطريق الوصول الى هذا الهدف ملىء بالعقبات والمغريات ٠ ولكن البطل المنتصر لا يكون الا أنقى انسان وأقل الناس انغماسا فى أمور الدنيا ٠

نجد كل هذه الجوانب فى أعمال كافكا الكبيرة سواء كنا بصدد قصة سحرة حقيقية مثل « المحاكمة » أو بصدد « رواية تعليمية » مثل «أمريكا» التى تذكرنا «بسنوات تدريب ويلهيم مايستر» لجوته و « بدافيد كوبرفيلد » لشارلز ديكنز ، أو بملحمة مثل « القلعة » التى تعيد الى الاذهان القصائد الملحمية حول البحث عن كأس « جرال » الذى جمع فيه دم المسيح و « دون كيشوت » و « رحلة الحاج » لبونيان ٠

والغاية المطلوبة هنا ليست أداة سحرية بل رؤية روحية تغير الواقع وتسمح بتفهمه بعد تجاوز مظاهره ، ويكون « الخلاص » ٠ والهدف عند كافكا ليس بلوغ السماء بمواجهة الامتحانات والصعاب، كما يحدث فى « رحلة الحاج » ٠ فالبطل عند بوتيان يعرف ما هو مطلوب منه ويتساءل : هل أنا قادر على تحقيق ما هو مفروض على ؟ أما عند كافكا فيكون السؤال مختلفا سواء فى « المحاكمة » أو فى «القلعة» ، وهو : ما هو المطلوب منى انجازه ؟ ، أى أنه يتعين على البطل أن يحصل على تصريح بالوجود من خلال عملية البحث ٠

أما العقبات التى تعترض الطريق عند كافكا فتتمثل فى متاهات المدينة العديدة والمنهكة ، بما فى ذلك أجهزتها وبيروقراطيتها

والتدرج الهرمي في مراتبها ومناصبها الذي يؤدي الى تمييع المسئولية وطمسها · والسير في هذه المتاهات أشد عناء من مسيرة دون كيشوت ، الفارس ذي الوجه الحزين ، فوق أراضي قشتالة الوعرة · وينتشر موضوع المتاهة في أعمال كافكا بوصفه الباعث على الكابوس · ومن الأمثلة التي تصور هذا الموضوع المؤلم ، بحث كارل روسمان (بطل «امريكا») عن مخرج من سلسلة الدهاليز في الباخرة أو بحثه عن مفتاح مسكن بروننلدا لكي يهرب · وفي « المحاكمة » يتيه جوزيف ك ·· بين المرات والسلالم بحثا عن مقر المحكمة ولا ينجح في الوصول الى باب الكاتدرائية · ويظل المساح (في « القلعة ») هائما في الطرق المغطاة بالجليد ، فيعجز عن الوصول الى القلعة أو العودة الى الفندق ·

أما الأماكن الأسطورية التي تدور فيها أحداث ملاحم كافكا فتحمل أسماء رمزية لها معناها المقصود ، مثل فندق الجسر ، فندق السادة ·

ويبحث جوزيف ك ·· في هذه الصحراء البشرية عن نص «القانون» في مقر المحكمة التي لا يرى قضاتها أبدا · وعندما يفتح بكل قلق وأمل الكتب الموضوعة فوق منصة القاضي ، فلا يجد أثناء تصفحه لأحدها سوى صور خليعة ، كما يلاحظ عنوان كتاب آخر : « العذابات التي عانتها مارجريت من زوجها » · فيقول جوزيف ك ·· : « ها هي كتب القانون التي تدرس هنا ! وها هم الرجال الذين سيحاكمونني ! » (١) ·

انه يبحث عن القانون وعن القواعد التي تحكم الحياة وسط

---

(١) المحاكمة ، ص ١١٥ ·

أكواخ ومخازن العدالة التى تفوح منها رائحة « النتانة » ، وهو لا يصادف أبدا فى طريقه انسانا يتشابه وجهه مع القنـاع الذى يتخفى وراءه ولا مع الوظيفة التى ينتحلها لنفسه : فهو لا يحصل على معلومات عن قضيته عن طريق المحامى ولكن عن طريق مصور يرسم من خياله وجوه القضـــاة الذين لا يراهم أحد • ولا ينتهى كابوس هذه الرحلة عبر كل ما هو مجرد من الانسانية الا بالموت• وينفذ حكم الإعدام مهرجو المسرح •

ويريد كارل روسمان ، أن ترسخ قدمه فى « العالم الجديد » وأن يندمج فى الحياة ولكنه لا يجد أول بوادر سعادته ـ بعد نهاية مطافه وسلسلة حالات فشله وخيبة أمله المتكررة ـ الا على خشبة مسرح متجول يمثل فوقها الذين لفظتهم الحياة ، الأدوار التى لم تتحها لهم الدنيا • ومساح القرية هو أيضا رجل غريب عن القرية يبحث عن نقطة ارتبـاطه بالعـالم • لم يكن يطمع فى السلطة أو الشباب أو المعرفة ، كما كان يريد فاوست أو جوليان ســوريل (الأحمر والأســـود ـ ســتندال) اللذان عبرا عن بداية القــرن التاسع عشر المبشر بأحلام البرجوازية الناشئة • لا ، انه لا يرغب الا فى شىء واحد بسيط ، وهو أن « يكون » •

على أن المساح ، ذلك الفارس التـائه الجديد ، ينزلق شيئا فشيئا فى هذا العالم الذى يدار ، ابتدأ من القرية حتى القلعة ، ومن الأرض حتى السماء ، كأنه شركة مساهمة غير اسمية ترمز تماما الى نظام والى عصر بكل ما فيه من موظفين فاســدين وطغاة لا يمكن الوصول اليهم ، وبكل مافيه من روح الخضوع والاستسلام والتدهور الأخلاقى الذى يفرضه على ضحاياه •

هذا العالم مثال لأقصى ضروب الانحطاط الاجتماعى والمعنوى

للحيـــاة • انه عالم « الكونت دي وست وست » ، عالم الغـرب الأقصى الذى تأفل فيه الشمس •

وهذا البطل الذى تسيطر عليه فكرة وحيــدة وهي انجـاز مهمة واحدة ، كما هو الحال فى الأساطير والملاحم الشعبية ، ليس بالرجل المؤمن الذى يبحث عن الهه ، بقدر ما هو انســـان يبحث عن نفسه وعن نظام انسانى • فسيد القلعة غائب أبدا ولا يجب أن نبحث عن العظمة فى شخصه ، بل فى الطاقة البشرية للشخص الذى يواصل البحث حتى مماته عن الغاية النهائية ، أى فى شخص المساح الذى لا يقبل الا المطلق كوحدة للقياس •

وتجرى المأساة بأجلى معانيها فى اطار يذكرنا بامارة اقطاعية ألمانية قديمة لا يزال يتمتع فيها ســادة القلعــة بحق قضاء الليلة الأولى مع عروس القرى : انها مأساة العلاقات بين السادة والأتباع فى الشكل الاجتماعى الجديد للشركات الرأسمالية غير الاسمية ، وفى الشكل الدينى لرسالات مزيفة وموظفين مزيفين فى خدمة اله مشكوك فى وجوده • وهكذا تتمثل العلاقات الاجتماعية فى وشائج تخرج عن نطاق الدنيا وتتخذ العلاقات الزائفة بين الناس مظهرا أسطوريا لعلاقة الله بعباده •

ويخوض المساح كفاحا غامضا ضد هذا النظام الزائف القائم فى السماء وفى الأرض ، لكى يكتشف القانون الحقيقى للحياة ، أى القانون الانسانى • ويخر المساح صريعا فى هذه المعركة •

❋ ❋ ❋

ما هى اذن تلك القوة الخفيــة التى يتقهقر أمامها الفرســان الساعون الى اللامتناهى ؟ وما هى تلك الحقيقة التى يبذل الشهداء أرواحهم من أجلها ؟

لا يمكن حل رموز هذا الواقع وتلك الحقيقة ، وعزلهما بعيدا عن الأسطورة التى يعيشان فيها • لا يمكن فصل القصة عن المعنى لأن العمل الأدبى ليس رداء روائيا لأفكار مجردة ولأن المواقف ليست شعارات ولأن الشخصيات ليست مجرد شطائر بشريه تحشى بالشعارات أو بالنصائح الأخلاقية •

لا يتخذ العمل الخلاق شكل الرمز الا لأن الكاتب لا يستطيع أن يعبر بطريقة أخرى عما يريد أن يقول ، ولأن المعرفة لا يمكن أن تنفصل عن الصورة التى تتجسد فيها • « وكل هذه الرموز لا تعنى فى واقع الأمر الا أنه لا يمكن ادراك ما يستحيل ادراكه » (١) •

فمن العبث مثلا أن نبحث فى شخص قائد « مستعمرة الأشغال الشاقة » أو فى شخص امبراطور « سور الصين » أو فى شخص سادة « القلعة » عن رموز بسيطة للأب ولرأس المال ولتصور كير كيجارد للرب • ولو أن أعمال كافكا تتلخص فى هذه الرموز البسيطة لكان من الأفضل له أن يكون اخصائى تحليل نفسى أو رجل اقتصاد أو من رجال اللاهوت فيقول بوضوح وصراحة كل ما يتراءى له • لم يكن كافكا فيلسوفا بل شاعرا ، أى أنه آلى على نفسه ألا يعرض علينا فكرة معينة أو أن يحاول اثباتها ، بل عزم على أن يوصل لنا نظرة شاملة ومعينة للعالم ، وأسلوبا فى الحياة نختبره دون أن نذوب فيه •

وككل مبدعى الأساطير الكبار ، رأى كافكا وبنى عالما بالصور والرموز ، واكتشف وعرض علاقات قائمة بين الأشياء ، ووحد كلا من الحلم والخيال والسحر أيضا فى وحدة لا تتجزأ ، وذكرنا من

---

(١) « عن الرموز » فى « سور الصين » ص ١٣٠ •

خلال تشابك أو ترادف المعانى بالخطوط الخارجية للأشياء وبالأحلام المطمورة وبالأفكار الفلسفية أو الدينية وبالرغبة فى السمو .

ومنظر الثلوج فى « القلعة » وفى « طبيب القرية » وفى « سور الصين » ، ليس مجرد صورة تشكيلية أخاذة تذكرنا بتقشفها وبقوة ايحائها بلوحة بروجيل « القناصة وسط الثلج » ، بل انها توحى الينا بالتأمل الحزين حول عزلة الانسان وافتقاده الكينونة : « هذا الجليد وذلك الضباب الشمالى الذى لا يمكن أن نتصور أى وجود انسانى وسطه » . وهكذا يشعرنا هذا الجو البارد أننا نعيش ، فى صميم كياننا ، افتقادنا « الأرض والهواء والقانون » . فالصورة هنا لا ترمز الى الفراغ أو العدم ولكنها هى نفسها العدم والفراغ والمعاناة من افتقاد شىء ما .

لا يمكننا أن ننساق اذن فى تفسيرات تلمودية لتفاصيل قصص كافكا . فلا يوجد أى توافق حرفى معقول بين التطور الملموس للرمز وبين معناه المجرد . اننا بصدد شخصيات نابضة ومتفردة ، تتحرك فى اطار عام للرمز ، ولا تتنافى واقعية التفاصيل مع الرمزية بل تضفى عليها حياة .

ويفكر كافكا ، بوعى تام ، فى ديكنز فى روايته « أمريكا » . وها هو يقول فى كراساته : « كوبرفيلد ديكنز . السائق عبارة عن محاكاة حقيقية لديكنز . وينطبق ذلك بشكل أكبر على الرواية التى أنوى كتابتها : حكاية الحقيبة ، والساحر الذى يجلب السعادة للناس ، والأعمال المنزلية ، والمرأة المحبوبة فى المزرعة ، والمنازل القذرة .. الخ . ولكن هناك المنهج بشكل خاص . كان غرضى ـ كما اتضح لى الآن ـ هو كتابة رواية على غرار ديكنز مع اثرائها بأضواء أكثر حسما استعرتها من العصر الراهن وبأضواء أخرى

حيادية استخلصتها من ذاتي • فهنا فقرات من ديكنز قوية وغنيه كالسيول العارمة ، ولكن تعقبها فقرات أخرى ضعيفة بشكل فظيع يكتفى فيها بعجن كل ما حصل عليه بيد متراخية • هذا المجمع العبثى يوحى باحساس بربرى • وأقول الحق انى تجنبته بفضل افتقارى الى القوة وبفضل الدروس التى استفدتها بوصفى من أفراد الجيل الثانى » (١) •

لقد حاكى كافكا ، ديكنز تماما • كما حاكى بيكاسو ، ويلاكروا أو فيلاسكيز ، مع وعى ثاقب بشروط وقواعد الابلاغ ، ومع العزم على اعادة خلق توافقات جديدة ، لمرحلة جديدة من تاريخ عن طريق نسخ توافقات الماضى •

ويدرك كافكا تماما ما يعود الى ديكنز وما يميزه عنه • ان جهاز القانون المعقد الرامز الى المجتمع الذى يعمل فى خدمته . يسحق بلا شفقة ضحاياه بواسطة تروسه الغريبة • كان ديكنز معاصرا للرأسمالية وهى لا تزال يافعة وكان مواطنا فى الأمة التى تحتل مركز الطليعة فى هذا النظام • وحظيت كلمته بجمهور عريض من المستمعين اليها • أما كافكا فقد عاش تجربة انحطاط النظام وأحس بذلك بشكل حاد من خلال النظام الملكى النمساوى المجرى بمؤسساته البالية • وهو يعلم أن صوته كيهودى يتكلم الألمانية سيختنق وأنه لن يصل فى حياته الا لجماعة محدودة فى أحسن الأحوال •

وكان ذلك من أسباب زيادة الطابع الخيالى للاسقاط الأسطورى لتجربته المعاشة •

---

(١) الكراسات ، أورد هذه الفقرة ماكس برود فى كتابه «فرانز كافكا» ص ٢١٧ ـ ٢١٨ •

يتحاشى كافكا ، بشكل منتظم ، وصف حياته الداخلية بشكل مباشر فى أعماله الكبيرة : انه يكتفى بعرض الأشياء التى تومىء الى انطباعاته والى العقبات التى تقف فى وجه رغباته. وهو يؤدى ذلك بالدقة الباردة الجديرة بمحضر جلسة أو تقرير اثبات حالة . ومن هنا فان وصفه الموضوعى للعبث يثير الحيرة بسبب جفافه . ولا شك أن أسباب اعجابه بجوركى تكشف لنا عن اتجاهه : « مما يؤثر على النفس أن ترى كيف يرسم جوركى ملامح أى انسان دون أن يصدر عليه أى حكم . أود أن أقرأ ذات يوم ملاحظاته التى كتبها عن لينين » (١) .

والموضوعية هى النموذج الذى يستوحى منه ملاحظاته : « يتكلم أشميد عنى بوصفى بناء . ولكنى لست سوى رسام متواضع لا يحسن أداء عمله . يقول أشميد انى أضفى جوا غريبا على الأحداث اليومية العادية . وهذا خطأ كبير . فالأحداث اليومية هى فى حد ذاتها أشيا خارقة ومهمتى تقتصر على توصيلها (٢) » .

والواقع الاجتماعى الذى يشهد عليه كافكا ويعانيه كضحية ويقيم له المحاكمة ، لا يقل وهمية عن المجتمعات السحرية أو الأسطورية عند الانسان البدائى . لم تعد غربة الانسان وليدة عجزه عن مواجهة قوى الطبيعة بل تنشأ اليوم من احساسه بالعجز أمام قوى أجنبية معادية . ومن الممكن أن ينقض الطوفان فى أية لحظة ليغرق الناس ومنجزاتهم وأحلامهم وقيمهم . وفى ظل الغربة تجرى الحياة اليومية فى جو من القلق والخوف من الكارثة الداهمة . وهذا ما يشعرنا به كافكا بشكل مباشر وملموس .

(١) يانوش ، كافكا قال لى ص ٧٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .

وهو لا يحتاج الى وسيط بل يكتفي بوصف الواقع كما هو بلا أبة اضافات خارجية ، أى بوصف الواقع بآلاته المعقدة المصانة بعناية، وأيضا بتهديداته وضغوطه التى يفرضها ، وبالمخاوف ودواعي السخرية والتمردات التى يثيرها فى رءوس الرجال وقلوبهم ٠ وهكذا يوحى الينا كافكا ، من خلال هذا الوصف وحده بضرورة قيام عالم آخر ، هذا بالرغم من أن الحركة الذاتيـــة التى تحقق الانتقال من هذا العالم الى عالم اخر ، لا تتراءى له ٠

يقدم لنا كافكا مأساة الوجود فى الاطار الظاهرى للحياة اليومية ، بأشعار لا تعرف التسامح مع عالم الغربة وعالم ضياع الذات ٠ وهو يعرض لنا هذه المأساة بدقته فى تشريح أجهزة هذا العالم المعقد مع ابراز جوانب غموضه ودواعى الشعور بعدم الطمأنينة ٠ ولا تدعى موضوعيته فى وصف العالم اللاانسانى أنها تقدم اجابات للمشكلات التى تطرحها قضايانا ولكنها تدفعنا دفعا الى البحث عنها ٠ تحسر موضوعية كافكا النقاب عن الوجه الزائف لهذا العالم الذى يدعى أنه يحقق الأمان ، ليكشف عن حقيقته الفظة المتجهمة ، وعن تفسخ وتصدع البناء المهزوز الذى يدعى الشموخ والخلود ٠ وتجبرنا هذه الموضوعية على الاحساس بأن هذا العالم لا يستقيم مع نفسه ، وتدفعنا الى الوعى بحالة الغربة التى نعيشها ٠

ونجد دائما فيما يحكيه لنا كافكا ، العالم المألوف بكامله ، ولكننا نحس منذ الوهلة الأولى أن هناك أمرا شاذا يغير من الأضواء المسلطة على كل شيء ٠ وتوقظنا هذه الهزة : فها نحن بصدد أسرة برجوازية صغيرة مطمئنة فاذا بابنها ، المندوب التجارى الهادىء ، يتحول فجأة الى حشرة ذات أرجل عديدة ، انه « التحول » فى كل العلاقات القائمة بين الأشـــياء وبين الناس ٠ وجوزيف ك ٠٠٠

المندوب المفوض الذى لا يمكن أن يأخذ عليه القانون أو الرأى العام أى شيء ، يقبض عليه لحظة استيقاظه بلا سبب ظاهر حتى انهم يطلقون سراحه فورا • غير أنه لا يزال متهما ، ولذا فقد انقلب مجرى حياته تماما كما انقلبت علاقاته بالمؤسسات وبالناس • فحياته تجرى الآن وفقا لمنطق آخر،لاصلة له بالمنطق العادى•ولكن التحول الذى أجراه كافكا ليس ضربا من التعسف ، مما يشعرنا لا بالغرابة ولكن بالدهشة الكاملة • وهكذا يتجلى لنا جمود التقاليد والالتزامات والقيم المتعارف عليها ، مما يدعونا الى النظر فى أمرها• كما نشعر أيضا بأن المفاهيم الاجتماعية والتقليدية لم تعد تقنعنا ، وأننا مطالبون بايجاد مبررات أخرى غير حكم العادة •

وتلك هى رسالة الموقظ التى آلى كافكا على نفسه الاضطلاع بها ، واضعا ثقته فى البشر • حتى أنه كان يقول عن أسوأ الناس فى الدنيا « انهم أناس يمشون وهم نيام ، لا أوغاد » (١) •

وبعدَ أن يحدث الشرخ من جراء أول سؤال ، وأول يقظة ، يحول كافكا بيننا وبين النكوص الى الوراء • وتظهر قدرة كافكا على فتح عيوننا من اصراره الدائم على تحطيم كل ما هو روتينى فى ذكرياتنا وآمالنا • « فماضينا ومستقبلنا يتحكمان فينا » (٢) •

وقد آلى على نفسه أن يحطم هذه الشبكة وأن يعيدنا الى حاضرنا بلا قصد ولا تدبير منه • وهذا الحاضر لا يشكل نقطة انتقال فى مسيرة ، بل حق دائم لنا فى رجوعنا الى أنفسنا • اننا منكبون تماما على عادات الحياة • لم تعد الأحداث تتعاقب أمامنا كما

---

(١) يانوش ، كافكا قال لى ، ص ٨٢ •

(٢) خياليات ، فى «اغراء القرية» ص ٤٩ •

كان يحدث وكما عودنا الواقع السلبى : لقد جرد كافكا هذه الأحداث من ثيابها المتهرئة التى تسمى المنطق بحكم تقليديتها والتى لم تعد تسبقها الأسباب ولا تعقبها التفسيرات ·

وفى هذا الحلم أو الكابوس المنسوج من نفس خيوط حياتنا اليومية ، يمسك بتلابيبنا كل من التعسف والشذوذ · ونعجز عندئذ عن الاستشهاد بسابقة ، فتجبرنا بذلك لا منطقية ما يبدو معقولا على أن نشعر بكياننا وبمسئوليتنا ·

وفى مواجهة الغربة التى تفرضها الحياة الآلية ، يقدم لنا كافكا عالما غير مكتمل ، عامرا بالأحداث التى تتركنا دائما معلقين· انه لا يحاول نقل العالم ولا تفسيره بل بناءه فى شموله ليبرز لنا عيوبه ويوحى لنا بضرورة تجاوزه وضرورة البحث عن الوطن المفقود ·

وهنا يتخلى كافكا عنا· فقد قادنا فى دروب الجحيم المتشابكة وأرشدنا من بعيد الى تجربة النور من خلال نفق طويل لا نهاية له ثم تركنا عند هذه النقطة · فعالم كافكا هو عالم الغربة وعالم الوعى بالغربة ·

وعالمه هو عالم اللغة ، ولكنها لغة تم تشكيلها فى قالب من عالم الملكية ولا تستطيع الا أن تلمح الى عالم الكينونة · انها تعجز عن ارشادنا عن عالم الكينونة كما تعجز عن الكلام عنه ·

لم يخرج كافكا من عالم الغربة ولذا فهو يرى أن العالم المحسوس وعالم الغربة شىء واحد· وتظل اللغة أسيرة له : « عندما تستخدم اللغة فى التعبير عما يوجد خارج العالم المحسوس ، فلا بد من استخدامها بطريقة التلميح لا بطريقة التشبيه ، لأن اللغة فى عالم المحسوسات لا تخص سوى الملكية وعلاقاتها » (١) ·

---

(١) تأملات حول الخطيئة والالم والامل فى الاستعدادات .. ص ٨٠ ·

وأقصى ما يستطيعه كافكا هو أن يوحى بما ينقصنا وما نفتقد • وحكايات كافكا ، شأنها شأن بعض قصائد مالارميه وريفردي ، ليست سوى حكايات لما نفتقد • « لا توجد ملكية ، لا يوجد سوى كائن يطالب بوجوده حتى النفس الأخير وحتى الاختناق •• وعندما قالوا له انه قد يكون مالكا ولكنه لن « يكون كائنا » كانت اجابته ارتعاشة ودقة قلب » (١) •

لقد قادنا كافكا الى حدود الغربة • وظل يهاجم هذه الحدود دون أن يتمكن من تخطيها او اختراقها • ولم يكن عدم استكماله أغلب أعماله ، وعلى رأسها أعماله الثلاثة الكبرى ، محض صدفة : فقد جاب كافكا كل رحاب الغربة ووصل الى مشارف أرض المعاد ، أرض الكينونة ، دون أن يتمكن من دخولها • على أن ما أقدم عليه يؤكد وجوده وهذا هو أقصى ما وصل اليه • وهو يقول فى « المحامى الجديد » : « فى عهد الاسكندر كانت أبواب الهند بعيدة المنال ، الا أن سيف الملك كان يشير على الأقل الى وجهتها • وقد انتقلت هذه الأبواب الآن وأصبحت أبعد وأعلى مما كانت بكثير ولكن ما من شخص يشير لنا الى اتجاهها • وما أكثر عدد الذين يحملون سيوفا ، على أنهم يكتفون بالتلويح بها ، والعيون التى تريد أن تتبعها تتيه » (٢) • فهذا الفن يريد أن يوعز الينا بتجربة اللامتناهى المعاشة ، من خلال انتفاءاته • وعدم اكتمال هذا الفن هو قانونه •

يخلق كافكا فى كل عمل من أعماله ما يشبه « النموذج » على غرار ما يفعل العلماء الآن لكى يدرسوا الظواهر • ولذا فهناك معان كثيرة تتراكم معا : فالمجاز القضائى فى « المحاكمة » قابل

(١) ملازم من ١٦ صفحة ، فى « الاستعدادات » ص ٨٠ •

(٢) المحامى الجديد ، فى « التحول » ص ١٠٩ •

للتفسير الطبى أو النفسى أو الدينى أو الأسطورى • على أن كلا من هذه التفسيرات أو مجموعها معا ، لا يعبر عن المعنى المقصود فى أعماله وذلك أولا لأن الرمز لا ينفصل أبدا عما يرمز اليه فى كل عمل خلاق : فى الأدب كما فى التصوير والشعر • وأهم ما تتميز به الأسطورة هو قدرتها على الايحاء لا بالتفسير ولكن بالرؤية وبالتجربة المعاشة • وثانيا لأن بناء النموذج ابتداء من وصف مجموع علاقات انسانية هو اشارة أو رمز للواقع يتجاوز كل التأويلات ، فالمستقبل ينعكس فى العالم الصغير الذى تخلقه الأسطورة •

والشعر هو بالذات فن تفتيت الوقائع الحاضرة الى أساطير ورموز لما لم يحدث بعد ، بل اننا نستطيع أن نقول عن طيب خاطر : ان الشعر هو التجربة المعاشة « للمفارقة » ولو أن هذه الكلمة ترتبط فى الأذهان بمعناها اللاهوتى • لسنا بصدد الحنين الدينى الى عالم آخر ولكن بصدد شحذ احساسنا باللامتناهى • وكافكا ، كأى فنان آخر أصيل ، شاهد على أبعاد هذا اللامتناهى •

ان امكانيات الانسان اللامتناهية قادرة على فتح كل الأبواب والنوافذ المغلقة • والفن الحقيقى طريقة للتذكير باللامتناهى • وكانت مهمة الأساطير العظيمة هى التذكير دائما باللامتناهى وباثارة السعى اليه • ولا توجد أى جوانب لاهوتية فى الرغبة فى كسر دائرة العالم المغلقة ، وفى عدم التخلى عن كل ما يتعدى التحليل الواضح الرشيد للحاضر •

ان المطالبة بالشمول فى البحث عن معنى الحياة وفى ارادة بنائها وفقا لقوانين أفضل ، تجعلنا فى معركة مع ما سنكون أى فى معركة مع ما ينقصنا حتى الآن وما نجهله بالضرورة عن أنفسنا ، ومع ما لا نستطيع أن نفكر فيه أو أن نقوله الآن ، دون أن نتخلى مع ذلك عن قوله أو التفكير فيه •

لا بد أن تتوجم لغة هذه « المفارقة » الانسانية ، بتعبيرات الانسانية العظيمة المتفتحة على المستقبل، أن تترجم بهذه التعبيرات الخطوات الغامضة للاهوتية السلبية التي تكتفي بسرد ما يتنافى مع المطلق ما دامت لا توجد لغة للتعبير عنه بشكل ايجابي ٠

يتحاشى كافكا ذكر الله ٠ ولا يكاد يطلق هذا الاسم للاشارة الى سعي الانسان من أجل تجاوز الوضع الراهن بالبحث عن قانون أجمل للحياة وباكتسابه واقراره٠ ولكي تكون لغته ، لغة «المفارقة» الحقيقة فهو يرسم في أفق الانسان ما كان يسميه ياسبرز « رمز الفشل » ٠ ويبدو أنه كان يتمرس على « تجربة الوجود من خلال الفشل » (١) ٠ ان مفترق الطرق لكل أنواع العبث والشقاء الممكنة يشير في حد ذاته الى قانون جديد ، ويولد في نفوسنا حاجة لا تقهر الى بث الحياة في هذا القانون ٠

وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا ينفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة ٠ والواقع أن الفن عبارة عن خلق ابداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الانساني ٠ لقد خلق كافكا عالما خياليا بمواد عالمنا هذا مع اعادة ترتيبها وفقا لقوانين أخرى ، تماما كما فعل المصورون التكعيبيون في الفترة نفسها ؛ اذ كشفوا الشاعرية الكامنة في أبسط الأشياء اليومية عن طريق نسخها بوعي ٠ واذا أردنا أن نعرف كافكا فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق حكمه شخصيا على أعمال بيكاسو ٠ قال يانوش عن بيكاسو في أول معرض تكعيبي له في براغ :« انه يشوه بارادته » فأجابه كافكا : « لاأظن ذلك ، انه يسجل التشويهات التي لم تدخل بعد في مجال وعينا ٠ فالفن مرآة « تتقدم » كما تتقدم الساعة » ٠

---

(١) كارل ياسبرز ـ الفلسفة ـ المجلد الثالث ، ص ٢٣٧ ٠

ملاحظات ختامية

كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانســانى فى العــالم ٠

ومن هنا تترتب نتيجتان : لا يوجد أبدا أى فن غير واقعى ، أى لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه ٠ وتعريف هذه الواقعية معقد للغــاية ، لا يســتطيع أن يتجرد من الوجود الانسانى فى صميم الواقع ، بوصفه خميرة الواقع ٠

كان بودلير يقول : « الشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهــو الشىء الذى لاتكتمل حقيقته الا فى العالم الآخر » ٠

وتعرف الواقعية بالأعمــال لا قبل الأعمــال ٠ فكما أننا لا نستطيع أن نحكم على قيمة أى بحث علمى اعتمادا على قوانين الجدلية المعروفة حتى الآن ، كذلك أيضا لا يمكننا أن نحـكم على قيمة أى ابداع فنى اعتمادا على مقاييس استخلصناها من الأعمــال السابقة ٠

وفى امكاننــا أن نستخلص معــايير الواقعيــة العظيمة من

ستندال وبلزاك ، ومن كوربيه وريبين ، ومن تولستوى ومارتان دى جار ، ومن جوركى وماياكوفسكى • واذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا وسان جون بيرس وبيكاسو ، فما العمل اذن ؟ هل يتعين علينا اقصاؤهم من الواقعيـــة أى من الفن ؟ أو هـــل يتعين علينا ، على العكس ، أن نوسع ونمد تعريف الواقعية وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمـال المميزة لعصرنا ، مما يسمح لنا بضم هذه الاسهامات الجديدة الى تراث الماضى ؟

لقد اخترنا الطريق الثانى بمحض ارادتنا ، وعليه فقد اخترنا بالذات أعمالا حرمنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية •

والحـرية لا تكون أبدا حـرية مجردة • فهى لا تنشـأ من « العدم » • والحرية الأصيلة تمتد جذورها الى ثقافة الماضى وتشمل معارك الحاضر والمهام المشتركة الملقاة على عاتق بناة المستقبل •

ولا يستثنى الفنان أو الكاتب من هذه القاعدة • والواقعية فى الفن ، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الانسان لنفسـه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية •

أن يكون الانسان واقعيـا لا يعنى على الاطلاق نقل صـورة الواقع بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس تقديم نسـخة منقولة من خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه ، بل المشاركة فى البنــاء الخلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين مع اكتشافه ايقاعه الداخلى •

وعلى هذا الأساس يمكن تعريف حرية الفنان الحقيقية : ان الفنان لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلا عنه وبلا مشاركة منه ، لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة بل انه واحد

من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسئولية ٠ وهو مطالب ، ككل انسان آخر ، لا بالاكتفاء بتفسير العالم ولكن بالمشاركة فى تغييره ٠

ومهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ : فهو ليس مطالبا بأن يعكس الواقع بأكمله ٠

ان الواقعية لا تطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله وأن يرسم خط السير التاريخى لمرحلة معينة أو لشعب معين وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل ٠ فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان ٠

ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم فى فترة معينة ، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة ٠

فقد يحس الكاتب مثلا ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة دون أن تتكشف له أسبابها أو امكانيات تجاوزها، فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتبا عظيما ٠

لا يمكننى أن أستقرىء عند بودلير أو رامبو القانون الكامل لعصرهما ، ولكن هل يعنى ذلك أنهما ليسا من أكبر مستكشفى البقاع المجهولة ؟

لا شك أنه من المفضل أن يكون الوعى الفلسفى والسياسى عند الكاتب أو الفنان فى مستوى موهبته ٠ ولكننا اذا تمسكنا بهذا المعيار وحده ، فلن نحكم على الشاعر من خلال شعره بل من خلال ما يتمثل فى شخصه كمؤرخ أو سياسى أو فيلسوف ٠

نحن نتمنى أن يعى الكاتب أو الفنان بوضوح أبعاد المستقبل حتى تكتسب أعماله دلالة نضالية • على أننا اذا تمسكنا بهذا المعيار وحده لووجهنا بنفس السؤال الذى طرحه بودلير : « هل يبذل الكاتب الفاضل جهدا كافيا من أجل تحبيب الناس فى الفضيلة ؟ » ان القيمة الأخلاقية للفن لا تتمثل فى اسداء النصائح أو توجيه المواعظ بل فى ايقاظ وعينا •

ولا تنكر الماركسية القيمة الذاتية للخلق الفنى •

فالقضية الأساسية فى المادية الفلسفية وفى الواقعية الفنية هى أن الوعى لا يحدد الحياة بل ان الحياة هى التى تحدد الوعى ••• فالوعى لا يمكن أن يكون أى شىء غير الكائن الواعى • ومن هنا فان المادية الفلسفية أو الواقعية الفنية لا تفترض بالضرورة الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة • ومن السخف أن نستنتج مفهوم أى انسان للعالم من خلال وضعه الطبقى • كان ماركس ، من حيث أصوله الطبقية ، برجوازيا صغيرا كما كان انجلز من أبناء البورجوازية الكبيرة ، ومع ذلك فان تصورهما للعالم لا يمت بصلة الى مفهوم طبقتيهما للعالم • وهذا لا يعنى أبدا أن أى رؤية للعالم تنشأ فى أى مكان وفى أى زمان • فالنظرية الثورية لاتكون ممكنة الا مع وجود واقع ثورى • فلم تنشأ الماركسية ولم تنفصل عن النظريات الطوباوية السابقة لها الا عندما أكدت الطبقة العاملة نفسها كقوة تاريخية مستقلة • وعندئذ فقط سمح « تفهم الحركة التاريخية »، بالوصول الى تصور ثورى للعالم باحتضانه للواقع الذى لا يزال فى طور النشأة والتطور •

هل نفهم من ذلك أنه لا يعنينا أن نعرف أن أعمال كافكا من ابداع ابن تاجر يهودى كان يعيش فى براغ ، تحت سيطرة

الامبراطورية النمساوية المجرية ، فى مرحلة تعفن الرأسمالية ؟ لا بالطبع • فدراسة الظروف التاريخية التى شهدت مولد وعى كافكا مهمة جدا لأن كل المواد التى استخدمها فى بنائه الفنى مستخلصة من تجربته المعاشة • غير أن هذا البحث الأولى ، أقرب الى السؤال منه الى الاجابة • فالعمل الفنى ليس محصلة لقوى مختلفة • انه اجابة اجمالية على مجموع الأسئلة التى يطرحها على الفنان كل من عصره ووسطه العائلى الإجتماعى والدينى والثقافى ، وأيضا وضعه الشخصى ومهنته وغرامياته ، أى كل مايخص حياته • وتكون اجابة الفنان شيئا آخر وليس مجرد انعكاس للظروف التى أثارت السؤال • فلكى نفهم كافكا يجب أن نستخلص اجابته المتميزة والجديدة من حاصل جمع التأثيرات المختلفة على مبادرته الخاصة التى ينفرد بها وحده • ومع أن كافكا بورجوازى صغير فى أصوله الطبقية • شأنه فى ذلك شأن ماركس ، الا أنه لم يتجاوز الأبعاد التاريخية لطبقته (أو بالأحرى لم يتجاوز افتقاد الأبعاد التاريخية) • لقد عاصر كافكا ثورة أكتوبر والتحركات العالمية الكبيرة بعد الحرب العالمية الأولى ولكنه ظل أسير الغربة التى شجبها • فهو لم يستخلص من وعيه بهذه الغربة النتائج الثورية بالرغم من أنه قدم تعبيرا فنيا أخاذا لها • ولذا فمن المهم أن نضع فى اعتبارنا أن كافكا كان بورجوازيا صغيرا وأن نعرف الظروف الفعلية التى عاشها فى براغ وسط الطائفة اليهودية ومع أسرته •• الخ •• على ألا يغيب عن بالنا أبدا أن هذه الدراسة الضرورية لظروفه ليست تفسيرا ولا حكما على قيمة أعماله •

وقد قمنا بمحاولة مماثلة مع سان جون بيرس • واذا كان من السخف أن نعرف أشعاره بأنها تعبير عن حالة مرضية نفسية عند برجوازى كبير يحتل منصبا هاما فى وزارة الخارجية

الفرنسية ، فمن العسير أيضا أن نفهم أشعاره تماما دون أن نكون على دراية بالتجربة الانسانية التى كانت سببا فى رد فعله السلبى والمتعالى تجاهها ٠

وعلى نفس النمط سيكون من الخطأ تقديم تفسير اجتماعى لبيكاسو ، عن طريق الفوضوية والصوفية الأسبانية والتحلل المعنوى المميز لمرحلة الامبريالية وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ٠٠ الخ ، لكى نستنتج من كل ذلك أن فنه متدهور لأنه يكشف عن وجه البورجوازية المتدهورة ٠

نحن الآن على يقين بأننا بصدد انطلاقة جديدة فى مجال التصوير وبصدد « نهضة » حقيقية ٠ لماذا ؟ لأن بيكاسو فتح آفاقا جديدة وخلص الواقعية التقليدية من تعريفها الضيق ، باعادته النظر فى مفهوم الحيز والمنظور الذى غدا تقليديا منذ أربعة قرون ٠ كان المنظور ، بمفهوم النهضة الايطالية ، يعتمد على نظرة مختلفة ، كان العالم عندها مجرد منظر نشاهده بعين واحدة ونحن ثابتون فى أماكننا ٠ أما التصوير المسمى « تكعيبيا » فقد سمح لنا بأن نعى ظروفا أكثر انسانية وأكثر واقعية وذلك برؤية الأشياء عن طريق عرض المظاهر المتتالية لشىء واحد ونحن ندور حوله ، أو عن طريق تركيبنا العناصر المميزة لشخص أو لمشهد فى صورة واحدة ، كما يبدو لنا فى ذاكرتنا أو فى أحلامنا ، أو بتغيير نسب وأشكال الأشياء تماما كما تشوهها أو تضخمها رغباتنا أو مخاوفنا٠ هل كان ذلك خروجا عن الواقعية وانفصالا عنها ؟ لا ، لأن العالم كما يراه شخص يتحرك أو يتذكر أو يحلم أو يأمل أو يخاف ، عالم أكثر واقعية من التجربة الكلاسيكية لعالم جامد نتفرج عليه من خلال نافذة البرتى ٠ ان المنظور التقليدى ، ومعه كل الروائع

القديمة المبنية على المنظور ليست سوى حالة خاصة من حالات الواقعية ٠ وأعمال بيكاسو عبارة عن تخطى جدلى لهذه الحالة ٠

ومثل هذا العمل يكون على نقيض العمل المتدهور ٠

انه عمل عامر بالقوى الحية لعصرنا ٠ وقد اكتشف بيكاسو أشكال التعبير التشكيلى عن القوى قبل أن يصل الى الوعى السياسى للحركة الأساسية فى عصره ٠

وهذا درس كبير لنا : فكل عمل فنى كبير يساعدنا على ادراك الأبعاد الجديدة لواقعنا ٠

لقد حذرنا ماركس من كل مفهوم آلى وغير جدلى للعلاقة بين البناء التحتى والهيكل العلوى ، ومن هنا فهو يفتح لنا الطريق لكى ندرك أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخى لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملا متدهورا ٠

وهذه الجدلية المعقدة فى علاقات العمل الابداعى بالواقع وبالحياة ، هى الموضوع الأساسى لعلم الجمال الماركسى ٠

العمل الفنى يرتبط فى كل مرحلة بالعمل والأسطورة ٠ ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان أى التكنيك والمعرفة والمبادىء والهيكل الاجتماعى ، أى كل ما تم فعلا أو فى طريقه الى الاتمام ٠ أما الأسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحى النقص وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد ٠

لقد أشار ماركس الى الأسطورة بوصفها « وسيطا » بين البناء التحتى والهيكل العلوى ، فأكد بذلك دور الوجود الانسانى

كعنصر أساسى فى تعريف الواقعية الفنية • وهو يستبعد بذلك أيضا كل مفهوم ضيق للواقعية ، لأن الواقع الذى يشمل الانســان لا يقتصر على ما هو عليه فقط بل يشمل أيضا ما سيكون عليه فى المستقبل • فأحلام الانسان وأساطير الشعوب هى خميرة المستقبل.

وواقعية عصرنا واقعية تخلق الاســاطير ، واقعية ملحمية ، وواقعية بروميثيوسية •

ثبت

البرتى :

(ليون باتستا) مهندس معمارى ونحات ومصـــور وموسيقى وأديب ايطالى (١٤٠٤ ـ ١٤٧٢) كتب عدة مؤلفات فى الفنون بصفة عامة ، وفى النحت والتصوير بشكل خاص.

التدورفر :

(ألبرخت) ، مصـور وحفار ومهندس معمـارى ألمانى (١٤٨٨ ـ ١٥٣٨) تلميـــذ دورر (Durer) يتمـيز بخياله الشاعرى وتعتبر لوحته المعنونة « معركة أربيـــل » (١٥٢٧) من أعظم أعماله .

أوبو ـ ملكا :

مسرحيـة لالفريه جارى ، واسم لشـخصية أصبحت شهيرة فى فرنسا ترمز الى أنانية وسخف السلطة البرجوازية فى عالم يسخر من كل القيم .

أورادور :

قرية فرنسية ، أباد النازى سكانها عن آخرهم وأحرق كل مبانيها فى يونيو ١٩٤٤ انتقاما من أعمال المقاومة الموجهة ضده ٠

أورتيجا اى اجراسيه :

(جوزويه) ــ كاتب أســباني (١٨٨٣ ــ ١٩٥٥) ٠ مارس تأثيرا كبيرا على الفكر الأسباني المعاصر له كما حظى بشهرة على نطاق أوربا الغربية٠ارستقراطى التفكير والأسلوب يدعو الى فلسفة ليبرالية تعتبر الحياة هى الحقيقة الأساسية التى لا يمكن أن تقوم الا على النظام٠ ترك أسبانيا فى الفترة ما بين ١٣٦ الى ١٩٤٢ متحاشيا الخوض فى المعارك السياسية، ثم عاد اليها فى ظل حكم فرانكو ٠

أوزوما :

مدينة أسبانية صغيرة فى الأندلس (مقاطعة اشبيليه)٠ كانت فيما مضى مستعمرة رومانية ووجدت بها آثار ترجع الى هذا العهد ٠

أوسللو :

(باولو دى دونو الشهير بأوسللو)٠ مصور ومزخرف فلورنسى (١٣٩٧ ــ ١٤٧٥) ٠ اهتم بأبحــاثه الهندســية

الوصفية قبل أن يصبح أستاذ المنظور . لاقت دراساته في الهندسة والمنظور نجاحا كبيرا ورواجا عند المزخرفين والمكفتين . كانت أعماله استهلالا لأعمال بيرو دللا فرانشسكا وبيرو دل بوليالو .

اوشفيتز :

مدينة بولندية أقامت بها السلطات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية معسكرا للاعتقال تمت فيه عمليات ابادة جماعية واسعة النطاق .

اوفيد :

(بوبليوس أفيديوس ناسو) شاعر لاتيني (٤٣ ق . م ـ ١٦ م .) مؤلف « التحولات » و « الغراميات » و « فن الحب » .. الخ شاعر سهل ولامع ومتأنق في أسلوبه . كان صديقا لفرجيل وهوراس وحظي برعاية الامبراطور أغسطس . نفي من روما في عام ٩ بعد الميلاد لأسباب مجهولة حتى الآن . ومات في المنفى بالرغم من استرحاماته في ديوان « أشجان » .

أونامونو :

(ميجل دى) فيلسوف وكاتب ليبرالي أسباني (١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) له عدة من الأعمال تتميز بحماسها السحى وشاعريتها منها : « الاحساس المأساوى بالحياة » و « مسيح فلاسكيز » و « وحياة دون كيشوت وسانكو » .

بارت :

(كارل) منظر سويسرى لاهوتى بروتستانتى،ولد فى مدينة بال فى عام ١٨٨٦ • تعتمد أفكاره على الاصلاح الكالفينى وقد أضاف اليه مفهومه الجديد للانتخاب الالهى (أى أن أفعال الانسان مكتوبة عليه منذ الأزل اما أن تكون خيرة واما أن تكون شريرة) • وقد اهتم ، من وجهة النظر المسيحية العامة بنقاء وانتشار اللاهوتية بالدفاع عنها ضد الليبرالية والاشتراكية المسيحية والاشتراكية الوطنية (النازية) ، كما أضاف اليها اسهامات جديدة (وجودية كير كجارد ، الاصلاح الاجتماعى الجذرى ، العودة الى التبشير الانجيلى والى الافكار اللاهوتية القديمة) •

باشلار :

(جاستون) ــ فيلسوف فرنسى من مواليد عام ١٨٨٤ •• كتب العديد من المؤلفات فى الفلسفة العامة وفى فلسفة العلوم وفى التحليل النفسى بوجه خاص • تعتبر أفكاره فى هذا المجال استمرارا وتطويرا لآراء ونظريات جورج بوليتزير المعتمدة على التفكير المادى الجدلى •

برجامين :

(جوزيه) فيلسوف وكاتب أسبانى (١٨٩٤ـ١٩٣٦)• أسس مجلة « الصليب والشعاع » (١٩٣٣ ــ ١٩٣٦) • وهو يوفق بين ايمانه الكاثوليكى وبين أفكاره المسرفة فى ليبراليتها • من أشهر مؤلفاته « أهمية الشيطان » •

برونللشى :

(فيليب) ، مهندس معمارى ونحات ومصور من فلورنسا (١٣٧٧ ـ ١٤٤٦) • يتميز فنه بالأناقة والتناسق المتقشف • كان مشدودا الى أعمال السابقين فرحل الى روما مع دوناتللو حيث عكف على البحث عن قواعد المعمار عند القدماء • أمضى أغلب سنى حياته فى بناء قبة كنيسة سانت مارى لافلور ، وهى آية فى الجسارة •

بلياد :

كلمة تعنى بالفرنسية مجموعة نجوم كوكبة « الثريا »، كما تشير الى بنات أطلس السبع فى الأسطورة اليونانية• ويقصد بهذا اللفظ أيضا فى مجال الأدب ، مجموعة مكونة من سبعة شعراء • وأشهرها مجموعة قامت أثناء النهضة الفرنسية ، بزعامة رونسار وقد اندثرت هذه المدرسة ثم برزت أهميتها من جديد خلال القرن التاسع عشر •

بوالو :

(نيكولا) شاعر وناقد فرنسى شهير (١٦٣٦ـ١٧١١)، يميل شعره الى البرود وان كان دقيقا ومنمقا • من أكبر نقاد الفن الكلاسيكى ولكن يؤخذ عليه بالذات انكاره التام وتجاهله لكل الشعر الفرنسى القديم السابق لماليرب •

بوسويه

أسقف فرنسي (١٦٢٧ ـ١٧٠٤) أكبر وأفصح خطيب ديني عرفتــه بلاده • كان يدعو للعقــائدية الصرفة بأسلوب يجمع بين غنائية الأناجيل وبين النظام الروماني • من أشهر أعماله « المواعظ » و «والمراثي» التي أبن بها كبار شخصيات الدولة ودعا فيها لأفكاره • وقد وقع الاختيــار عليه في عام ١٦٦٩ كمعلم لولي العهد فكتب من أجله « حديث حول تاريخ الكون » و « السياسات المستخلصة من الكتب المقدسة » وهي تدور أساسا حول تأكيد « الحق الالهي » للملوك •

بوكلين :

(ارنولد) ــ مصــور سويسري (١٨٢٨ ــ ١٩٠١) ــ فنان قوي تتميزأعماله بالتباين الشديد في أضوائها وبتفاوت أهميتها • لمساته شاعرية وألوانه جميلة • وقد تفوق بالذات في نوع من الأسطورة النصف ــ وثنية والنصف ــ المانية ، تطغى فيها الألوان الساخنة والجسورة •

بومة أتينا :

تعبير كان يطلق في المــاضي على العملة المتــداولة في أتينا • وكانت واجهة العملة تحمل صورة رأس الربة أتينا وعلى ظهرها صورة البومة ، الطائر المكرس لربة المدينة الذي غدا رمزا لها •

بونيان :

(جون) ، كاتب صوفي انجليزي (١٦٢٨ـ١٦٨٨) • انضم في عام ١٦٥٣ الى طائفة المعماديين على أثر أزمة أخلاقية مر بها ، وأصبح أفصح مبشرى الدعوة المعمدانية • تقع مؤلفاته فيما يزيد عن ستين مجلدا ، وهى كتابات من وحى شخصى بحت بأسلوب يتخذ من التوراة نموذجه الأوحد • وتكاد قدراته الايحائية تبلغ أحيانا حد الهذيان ، كما يصل حماسه الى درجة الهوس الصوفى • على أن هذا الكاتب استطاع أن يؤثر بعمق باستخدام أبسط وسائل التعبير • ومن أشهر أعماله عند الانجليز روايته الرمزية الدينية « رحلة الحاج » •

بينيون :

(ادوار) ـ مصور فرنسى ، من مواليد عام ١٩٠٥ • كان عاملا ثم التحق بالدراسات المسائية فى مدرسة الفنون التطبيقية (١٩٢٧) ، تأثر فى بداية حياته بفرنان ليجييه ، وبالتأثيرية ثم ببيكاسو • وهو صاحب تكوينات تشكيلية كبيرة تدور حول حياة العمال فى أسلوب سخى وقوى • وقد تولى تصميم ديكورات وملابس للمسرح القومى الشعبى (مسرحية شهرزاد لسوبرفيل والأم الجسور لبرخت) • ومن أعماله المعروفة أيضا مناظر فى جنوب فرنسا ومصارعات الديوك • كتب عنه الفيلسوف الفرنسى هنرى ليفيفر « بينيون أو الجدلية والتصوير » •

تاسيت :

(كورنيليــوس) مؤرخ لاتينى (٥٥ ـ ١٢٠ م ٠) تتميز كتاباته بالجدية وبأسلوبها الدقيق وبالحرص على ايراد الحقائق الموضوعية والبحث عن الأسباب الدفينة للأحداث ٠ وقف ضد طغيان حكام روما ومنهم نيرون بالأخص ٠

التحفة المجهولة :

قصة لبلزاك تدخل فى نطاق « الدراسات الفلسفية » لنفس الكاتب ٠ ويدور موضوع القصة حول مصور يعمــل منذ عشر ســنوات فى لوحة لم يرها أحــد قط ٠ وعنــدما يكشف عن اللوحة التى يرى فيها صــورة لجســد امرأة ، لا يرى الناس فيها سوى خليط مشوش من الالوان لا يظهر فيها الا قدم بديعة فى أحد ركانها ٠ وهكذا وصل الفنان الى العدم من فرط استغراقه التام فى البحث عن الكمال ٠

التحولات :

قصائد أسطورية لأوفيد تعتبر من أبرز أعمال الشعر اللاتينى وتتناول كل أساطير الميثولوجيا ٠

جارى :

(الفريد) أديب وكاتب مسرحى فرنسى (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧) ٠ اشتهر فور انتهائه من دراسته الجامعية بمسرحيــة « أوبو ـ ملــكا » وهى عبارة عن هجو مقــذع وكاريكاتورى

للبرجوازية ، اثارت مناقشات عنيفة حولها • كان بوهميا شديد الوقاحة فى نظر البرجوازيين ، عاش حياة غريبة قوامها الانطلاق الفطرى الساذج والتهكم الشديد على كل قيم المجتمع الفرنسى •

جاكوب :

(ماكس) كاتب وشاعر فرنسى (١٨٧٦ ــ ١٩٤٤) ، من ممثلى التكعيبية الأدبية • كان صديقا لأبولينير وبيكاسو • كان مهتما بالتصوف الى جانب اهتماماته الفنية فاعتنق الكاثوليكية •

تجمع كتاباته بين الخيال والسخرية وبين الواقعية، كما تجمع أيضا بين الغنائية والتصوف • له أعمال عديدة منها روايات ودواوين وروايات مليئة بالأشعار ، وشعر منثور •

جرونفالد :

(ماتياس) ــ مصور ألمانى (١٤٦٠ ــ ١٥٢٨) عمل فى السنوات ١٥١٢ الى ١٥١٥ فى زخرفة وتصوير المذبح الكبير لطائفة الانطونيين فى ايسنهايم بمقاطعة الزاس • وتوجد هذه الأعمال حاليا فى متحف كولمار وهى تمتاز بثراء ألوانها وبجمعها العبقرى بين الواقعية والصوفية •

جرى :

(جوان) واسمه الأصلى جوان جونزاليز • مصور من أصل أسبانى (١٨٨٧ ــ ١٩٢٧) ؛ وصل الى باريس فى عام

١٩٠٦ وانضم الى التكعيبيين بفضل بيكاسو ، فأصبح من أشهر رواد هذا الاتجاه الجديد • صور عددا كبيرا من لوحات الطبيعة الصامتة ولوحات تمثل المهرجين والبهلوانات •

جونجورا :

(لوى دى جونجـورا اى ارجـوت) قسيس وشـاعر أسبانى (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) • عرف فى بداية حياته كشاعر يكتب قصائد دارجة ومتأنقة فى أسلوبها ، تخلط بين الغنائية والسخرية • كان عام ١٦٢٦ ،تاريخا حاسما فى تحول موهبته، اذ راح يبحث عن أسـلوب ألمع وأنقى •• أشـعاره عامرة بالاستعارات غير المتماسكة وبالجمل المعكوسـة فى تركيبها وباستخدام الألفاظ فى معانى جـديدة مما زاد من غمـوض أشعاره التى احتاجت دائمـا الى تفسير تولاه عدد كبـير من الأدباء • وقد أثار سخرية لوب دى فيجـا وسرفانتيس ، وغيرهما من الأدباء ، وان كانوا يعترفون له جميعا بتأثيره على الأدب الاسبانى •

جونزاليز :

(جوليو) نحات أسبانى (١٨٧٦ ـ ١٩٤٢) ، تعـلم تشغيل المعادن فى ورشة أبيه الذى كان يحترف الصياغة • استقر فى باريس عام ١٩٠٠ حيث دأب على الرسم بالباستيل تحت تأثير ديجا ، كما تخصص فى النحت بالمعدن المضغوط وفى عام ١٩٢٥ تحول الى الحديد المطروق •

الحاسديون :

طائفة صوفية يهودية نشأت فى بولندا حوالى عام ١٧٤٠ ، تدعو الى الاتحاد بالروح الالهيـة عن طريق التأمل وحده • وللوصول الى هذه الغاية يجب كبح كل شهوات الجسد والسعى الى اللذة المشروعة وحدها •

دالمبير :

أديب وفيلسوف وعالم رياضيات فرنسى (١٧١٧ — ١٧٨٣) • أحد مؤسسى الانسيكلوبيديا الفرنسية بالتعاون مع ديدروه •

دياجيليف :

(سيرج دى) مدير فرقة باليه روسية شهيرة (١٨٧٢ — ١٩٢٩) بدأ حياته كناقد فنى فى روسيا حيث رأس تحرير مجلة « عالم الفن » باللغة الروسية • انتقل الى فرنسا وطاف فى أمريكا وفى بلدان أوروبا حيث قدم عروض باليه لاقت نجاحا فائقا •

كان يحيط نفسه دائما بعدد كبير من الفنانين والمصورين ومصممى الرقصات والموسيقيين وشجع كل الاتجاهات الحديثة فى مختلف مجالات الفن • وقد مارس تأثيرا كبيرا على الفن الزخرفى والمسرحى وعلى الموسيقى ، وعلى كل جماليات الفن الحديث •

دى لاتور :

(جورج) مصور فرنسى (١٥٩٣ — ١٦٥٢) • كان مصورا للملك لويس الثالث عشر — فنان واقعى ترك لنـــا لوحات عظيمة تتميز بتقشف فى التجســـيم وبالتـــأثيرات الضوئية الموفقة • كان يسمى ساحر وشاعر الظلال •

روسكين :

(جون) — ناقد فنى وعالم اجتماعى انجليزى (١٨١٩ — ١٩٠٠) كتب أول مؤلف له بعنوان « التصوير الحديث » (١٨٤٣ — ١٨٦٦) للدفاع عن مصورى حركة ما قبـــل روفائيل • (Pre - Raphaeyisme) • شرح أفكاره الجمالية باسهاب فى « مصابيح العمارة السبعة » (١٨٤٩) وفى « حجـارات البندقيـــة » (١٨٥١ — ١٨٥٣) وفى « محاضرات حول فن العمارة والتصوير » (١٨٥٣) • أنفق أمواله فى تأسيس جمعيات للخدمات الاجتماعية • كان كارليل صديقه وملهمه فى أغلب الأحوال •

روسينول :

(أى براتس) ، مصور وكاتب من قطالونيا (١٨٦١ — ١٩٣١) عاش عدة سنوات فى باريس ثم عاد الى أسبانيا حيث نال شهرة كبيرة بسلسلة لوحاته المعنونة « الحدائق المهجورة » • كتب بلغة قطالونيا عددا كبيرا من المسرحيات

الدرامية البرجوازية والكوميديات الأخلاقية التى تعكس واقع المجتمع المعاصر له ٠

ما قبل روفائيل :

(حركة) PRE—R اسم أطلق فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على مفهوم جمالى يعتبر أن قمة ما توصل اليه التصوير تتمثل فى أسلاف روفائيل ٠ وكان الناقد الانجليزى الشهير جون روسكين أقوى مدافع عن هذه الحركة ٠ وقد سميت هذه الحركة أيضا البدائية Primitivism وكان لها أنصار كثيرون فى انجلترا بالذات ابتداء من عام ١٨٤٩ ٠

ريفير :

(جاك) كاتب فرنسى (١٨٨٦ ـ ١٩٢٥) ٠ عاد الى العقيدة الكاثوليكية فى عام ١٩١٣ بتأثير من كلوديل ٠ ومن كتاباته الشهيرة دراسات عن بودلير وكلوديل وجيد ٠٠ الخ ٠ (١٩١٨) وعن رامبو (١٩٣٠) ومراسلاته مع بول كلوديل (١٩٠٢ ـ ١٩١٤)

ريلك :

(رينر ماريا) كاتب باللغة الألمانية (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦)٠ ولد فى براغ وقضى حياته منعزلا متجولا وأقام بالأخص عـدة سنوات فى باريس حيث عمل كســـــكرتير للنحات الفرنسى

رودان • كتب العديد من الدواوين • ويعبر شعره عن قلق ميتافيزيقي لروح تبحث عن الله من خلال الطبيعة •

سالمون :

(اندريه) كاتب وشاعر فرنسي من مواليد عام ١٨٨١ كتب قصائد فلسفية تفيض بالأحاسيس والرؤية القلقة • له دراسات فنية عن « سيزان » و « حياة ووفاة المصور ا • موديلياني » • وهو يمزج لوحاته الواقعية بشعره المعقد والفريد من نوعه •

سانت بوف :

كاتب وناقد أدبي فرنسي (١٨٠٤ ــ ١٨٦٩) • ارتبط فيبداية الأمر بفيكتور هوجو ولامارتين وبالمدرسة الرومانتيكية عموما • من أبرز أعماله « لوحة تاريخية ونقدية للشعر الفرنسي في القرن السادس عشر » التي أحيى فيها من جديد مركز شعراء البلياد (انظر هذه الكلمة) الذين ظلوا محل التجاهل العام طوال قرنين منالزمن • اختلف سانت بوف مع هوجو وانضم فيما بعد لأنصار سان سيمون من الاشتراكيين الخياليين •

سردنابال :

(موت سرونابال) لوحة للمصور الفرنسي أوجين ديلاكروا (متحف اللوز)، مستوحاة من مسرحية كتبها بايرون عن

هذا الملك الأسطورى ، تصوره وهو مستلق على سرير الملك بلا أى انفعال بينما يجرى حرق قصره وذبح نســـائه أمام عينيه ٠

شتين :

(جرترود) أديبة وروائية أمريكية (١٨٧٤ ـ ١٩٤٦) ٠ استقرت فى باريس منذ عام ١٩٠٣ وارتبطت بصلات وثيقة بالحركة التصويرية الطليعية ٠ كانت مجموعتها الخاصـــة تشمل أعمالا هامة لبيكاســـو ودوانييه روســـو ٠ كتبت مؤلفات عديدة بأسلوب ساذج مصطنع وأثرت على نثر شرددر أندرسون وعلى هيمنجواى والروائيين الذين ينتمون حسب تعبيرها الى « الجيل الضائع » ٠

فالون :

(هنرى) عالم نفسى وســـياسى فرنسى (١٨٧٩ ـ ١٩٦٢) تخصص فى سيكولوجية الطفل وله فيها أبحـاث ودراسات هامة تعتمد على الفكر المادى الجدلى ٠ كان اشتراكيا ثم انضم للحزب الشيوعى فى عام ١٩٤٢ أثناء الاحتـــلال النازى ٠ رأس بعد الحرب لجنة تعديل برامج التعليم فى فرنسا وانتخب عضوا فى الجمعية العمومية ٠

فاليرى :

(بول) كاتب وشاعر فرنسى (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) كتب قصائد رمزية صعبة ، غريبة ودقيقة ولامعة فى فنها ، تعبر

عن افكاره بصور غنية • اما كتــاباته النثرية فعامرة بالآراء وبالاهتمام بالشكل •

فرانشسسكا :

(بييرو دللا) مصور ايطالى (١٤١٦ ــ ١٤٩٢) • من أشهر أعماله زخرفة كنيسة ســان فرانســوا داريزو بمناظر بطولية وتاريخية وانجيلية •

فوسيان :

(هنرى) ــ استاذ فرنسى فى علم الجمــال (١٨٨١ ــ ١٩٤٣) كان أستاذا فى السربون وفى الكوليج دى فرانس• له عدد من المؤلفات العميقة فى تحليلها للتصوير فى القرن التاسع عشر وفى القــرون الوســطى (فن النحت الرومانى المسيحى ، والفن الغربى) ، كما اهتم بشكل خاص بدراسة قواعد وأساليب فن التصوير الرومانى المسيحى •

فولار :

(امبرواز) ــ تاجر لوحــات فنيــة وصاحب دار نشر وكاتب فرنسى (١٨٦٨ ــ ١٩٣٩) • حكى فى « مذكرات تاجر لوحات » الطريقة التى توصل بها الى الثراء والشهرة باهتمامه بأعمال سيزان وفان جوخ ودوانييه روسو ، ورودان فى وقت كانت تهاجم فيه هذه الأعمال غير الأكاديميــة • كتب عــدة مؤلفات عن بول ســيزان (١٩١٤) ورينوار (١٩٢٠) وديجا

(١٩٢٤) وان كانت تعتمد أساسا على رواية نوادر حياتهم ٠
رسم له بيكاسو صورة شخصية ٠

كارافاج

(ميخاييل أنجلو امريجي ، المشهور بـ يكارافاج) ٠ مصور ايطالى (١٥٦٩ ـ ١٦٠٩) ٠ كان عاملا يدويا فى بداية حياته ونجح فى تكوين نفسه كمصور بلا مساعدة من أى أستاذ ٠ عبقرية قوية وجسور ، ألوانه دافقة وتفكيره أصيل وفنه متمرد ٠ كان يدعو الى احتقار محاكاة القدامى والقواعد الجامدة فى الفن وتمسك بمبدأ واحد وهو : محاكاة الطبيعة ٠ صور مواضيع عنيفة وغير مألوفة فى عصره : مغامرات ليلية، مجرمين ، غجر ، جثث موتى ، متسولين ٠٠ الخ ٠٠

كالديرون :

(بيدرو كالديرون دى لاباركا) شاعر اسبانى شهير (١٦٠٠ ـ ١٦٨١) ٠ كان ضابطا ثم قسيسا٠ كتب مسرحيات دينية وتراجيديات تتميز بقوتها وبتقشفها وتصور الطابع الاسبانى المعاصر له بفروسيته وغطرسته ٠

كالفان :

مؤسس الحركة الاصلاحية فى فرنسا (١٥٠٩ ـ ١٥٦٤) درس علم اللغة واللاهوت والقانون واعتنق البروتستانتية فى عام ١٥٣٤ وانتقل الى سويسرا فعاش فى جينيف وكان له

اثر كبير على الفكر والاخلاق هنــاك حتى غدت قلعة البروتستانتية • وتقوم عقيدته أساسا على أن الخلاص الذى يمنحه الله للانسان الخاطىء هبة منه لا يستحقها الانسان • ويجب أن تنبع اعمال الانسان من الايمان الصادق لا بهدف الحصول على ثواب • والحكم للتوراة لا للكنيسة ولذا لاتعترف البروتستانتية بالكهانة ولا باغلب الطقوس الكنيسية •

كلوديل :

(بول ــ لويس شارل) • دبلوماسى وشــاعر فرنسى (١٨٦٨ ــ ١٩٥٥) • اعتنق الكاثوليكية فى عام ١٨٨٦ فكان لها تأثير حاسم على تفكيره • تمتاز كتاباته بالرمزية والواقعية فى نفس الوقت وان طغت عليها الصــوفية على أى حــال • أسلوبه سهل ومدروس ، وغامض وقوى •

اتخذت كتابته شكلا خاصا ومميزا لها أشبه بالشــعر المنثور ، اذ يكتبه على شكل آيات منغمة تتكون من ١٥ و ١٨ و ٢٢ مقطع •

كواتروشنتو :

(حركة الأربعمائة) حركة فنية وأدبية ايطالية فى القرن الخامس عشر ، وهو العصر الذى ازدهر فيــه أدباء وفنــانون منتمون الى رقم ٤٠٠ (ويقصد به ضمنا ١٤٠٠) •

كينيه :

(ادجار) مؤرخ فرنسى (١٨٠٣ ــ ١٨٧٥) ملحد وليبرالى اشتهر ب « دراسة حول حياة يسوع » (١٨٣٨) التى ألفها العالم اللاهوتى الألمانى ستروس ، كما عرف أيضـــا بمؤلفه عن « عبقرية الثـورات » (١٨٤٢) وعن اليسوعيين (١٨٤٣) وعن محـــاكم التفتيش (١٨٤٤) وعن المسيحيـة والثـورة الفرنسية (١٨٤٦) • أبعد من فرنسا على أثر انقلاب لويس بونابرت فى ديسمبر ١٨٥١ فعاش فى بروكسيل حيث كتب « احتضار الضمير الانسانى » (١٨٦٧) و «الخلق» (١٨٧٠) مستوحيا فيها نظريات داروين • نشرت زوجته كل أعماله ومراسلاته فى ٣٠ مجلدا •

لانجفان :

(بول) عالم طبيعيات فرنسى (١٨٧٢ ــ ١٩٤٦) ، حل محل بيير كورى فى عام ١٩٠٤ كأستاذ فى مدرسة الطبيعـة والكيمياء • منظر مشهور قدم اسهامات علمية عظيمة فى مجال نظرية الاشعاع وتأيين الغازات ونسبية الطاقة • قام بدور سياسى ونضالى أثناء احتلال النازى • كان عضـوا فى الحزب الشيوعى الفرنسى •

لوتريامون :

(ازيدور دوكاس الشهير بالكونت دى لوتريامون) ــ شاعر فرنسى (١٨٤٦ ــ ١٨٧٠) • كان موته المبكر والطابع الغريب لأعماله ، وتجاهل معاصريه له من أسباب وضعه فى

زمرة « الشعراء الملعونين » • يعتبره الشعراء السرياليون فى القرن العشرين أحد الممهدين لمدرستهم •

ليجيه :

(فرنان) ـ مصـــور فرنسى (١٨٨١ ـ ١٩٥٥) • كان انطباعيا ثم تأثر بسيزان وشارك منذ عام ١٩١٠ فى الاتجاه التكعيبى • ومنذ عام ١٩١٨ تأكد أسلوبه الخاص فىالتصوير: استخدامالمادة الناعمة المجردة من الشخصية ، ألوان صريحة وحية ، مبسوطة على مساحات واسعة • كان عضوا فىالحزب الشيوعى الفرنسى ومن أهم أعمـــاله زخـرفة مدخل كنيســة نوتردام داسى (١٩٤٦) ، كما نفذ فى محرفه الخاص عددا من لوحات الزجاج المعشق • اقيم متحف خاص يضم أعماله فى بيو (مقاطعة الألب ماريتيم) •

لى نان :

(الاخوة) ـ اخوة ثلاثة مصورون فرنسيون ـ انطوان (١٥٨٨ ـ ١٦٤٨) ، ولويس (١٥٩٣ ـ ١٦٤٨) وماتيو (١٦٠٧ ـ ١٦٧٧) • انضم الثلاثة الى اكاديمية التصوير فى عام ١٦٤٨ •

لينهارت :

(موريس) عالم فىأصول السلالات البشرية (انتنولوجيا) (١٨٧٨ ـ ١٩٥٤) • كان مبشرا بروتستنتيا فى جزر لويالتى

وفى كاليدونيا الجديدة . له دراسات هامة فى لغة وفكر سكان كاليدونيا الجديدة . ومن أعماله الشهيرة « ملاحظات حول سكان كاليدونيا الجديدة » (١٩٣٠) ، رجال الأرض الكبيرة » (١٩٣٤) ، « دوكامو » (١٩٤٧) .

ماسون :

(اندريه) مصور فرنسى من مواليد عام ١٨٩٦ ، مارس التكعيبية لفترة من الزمن (١٩٢٢) ثم انضم للسرياليين فى عام ١٩٢٣ . ويتضح احساسه المرهف بالايقاع وبالزخرفة فى لوحاته التى عالج فيها الحرب الأهلية فى أسبانيا (١٩٣٦) اتجه ماسون منذ عام ١٩٤٥ نحو التجريدية . ومن أعماله فى المسرح ، اعداد ديكورات وملابس مسرحيــة « موتى بلا قبور » لجان بول سارتر ، ومسرحية « هاملت » .

مالارميه :

(ستيفان) ـ شاعر فرنسى (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) . أصابته صدمة فى حياته أدت الى انفصاله عن بيئته والى قطع كل صلات تربطه بها . أصبح شاعرا « مضربا عن المجتمع » وأقام فى لندن حيث عاش فى ضنك مستتر تحمله طوال حياته بكل نبل . ويشبه بودلير الى حد قريب فى تمرده الممزوج بالملل . وبالرغم من « عقم » نشاطه الأدبى ، فقد أنجز فى عامين ثلث أعماله وقضى اثنين وثلاثين عاما فى كتابة بقيتها بالرغم مع الحاح الحاجة الى الخلق عليه . ونجح أخيرا فى اكتشاف طريقه الخاص والتخلص من تأثير بودلير وتوصل الى لغة

شاعرية جديدة تماما لخصها فى كلمتين : تصوير لا الاشياء ولكن تأثيرها علينا » ٠

ماليفتش :

(كازيمير سفرينوفتش) مصور روسى (١٨٧٨ ـ ١٩٣٣) ٠ تأثر بالاتجاه الحوشى وانتقل الى باريس فى عام ١٩١١ حيث زاول أسلوبه الهندسى القريب الشبه بأسلوب فرنان ليجيه ، ولكنه سرعان ما اتجه نحو التجريدية التى أطلق عليها تعبير «سوبريماتيزم» (Suprématisme) وشرح مبادئها فى بيان له كتبه بالاشتراك مع ماياكوفسكى فى عام ١٩١٥ ٠ كانت لوحته المسماة «مربع أبيض على خلفية بيضاء» نهاية المطاف فى أبحاثه ٠ نشر فى عام ١٩٢٦ كتابا بعنوان « عالم اللاتمثيل » ٠

موسيناك :

(ليون) كاتب وادارى فرنسى (١٨٩٠ ـ ١٩٦٤) ـ المدير الفنى لمسرح العمل العالمى (١٩٣٢) ، وعميد المعهد القومى العالى للفنون الزخرفية (١٩٤٦) ثم عميد المعهد العالى للدراسات السينمائية (١٩٤٧ ـ ١٩٤٩) ٠ ناقد فنى وسينمائى ، وصاحب عدد من الروايات ودواوين الشعر ٠

ميستر :

(كونت جوريف دى) ـ سياسى وكاتب وفيلسوف فرنسى (١٧٥٣ ـ ١٨٢١) ٠ من بيئة كاثوليكية متقشفة ،

هاجر الى لوزان على اثر قيام الثورة الفرنسية حيث نشر «تأملات فى فرنسا» (١٧٩٦) ليدين فيها «الجريمة المزدوجة» التى ارتكبتها الثورة ضد الدين المسيحى وضد السلطة الملكية • اضطر الى الانتقال الى روسيا القيصرية بضغط من حكومة الديركتوار على سويسرا ، فارتبط هناك بالمجتمع الارستقراطى فى سان بترسبورج • وتلتقى نظرته الفلسفية للتاريخ مع نظرة بوسويه : العناية الالهية ، ارادة الله ، الحق الالهى الذى تتوارثه الأسر الملكية الحاكمة •

مينوطون :

كائن ممسوخ فى الاسطورة الاغريقية له جسم انسان ورأس ثور •

نرفال :

(جيرار) ــ كاتب فرنسى (١٨٠٨ ــ ١٨٥٠) من جيل الرومانتيكيين المتحمسين• قضى حياة فريدة من نوعها ، تغلب فيها الحلم على الواقع بشكل تدريجى • تجول فى أنحاء فرنسا وفى أوروبا • وفى عام ١٨٤١ أصيب بأول نوبة جنون ، وسافر بعدها الى تركيا ومصر وسوريا (١٨٤٣) فعاد من هناك « برحلة الى الشرق » (١٨٥١) وهى رواية رومانتيكية تخلط بين الخيال والذكريات الحقيقية • وقد انتابته نوبات الجنون عدة مرات حتى وجد ذات صباح مشنوقا بحبل فى سور أحد المنازل • يعتبر نرفال الممهد لبودلير ومالارميه وللسرياليين •

هاشيك :

(ياروسلاف) كاتب تشيكى (١٨٨٣ ـ ١٩٢٣) • كتب عدة من القصص القصيرة الفكهة • وقد لاقت روايته الشهيرة « مغامرات الجندى الشجاع شفيك » التى تجـرى احداثهـا أثناء الحرب العالمية الثانية نجاحا عظيما وعالميـا (١٩٢٠ ـ ١٩٢٣) كما حولها برتولد برخت الى مسرحيـــة تحمل نفس الاسم •

هولدرلين :

(جان فردريك) ـ شاعر ألمانى (١٧٧٠ ـ ١٨٤٣) • كان الجنون يتربص به حتى تغلب فى عام ١٨٠٢ • مرت به فترات من الصفاء أعقبها اختلال قواه العقلية تماما •

وقد جادت قريحته العبقـرية « بالقصـائد الغنائية » (١٨٢٦) المتميزة بنقـاء وحيها وبتناسق الشـكل والرقة أصبح يحتل الآن مركزا رئيسيا بين شعراء ألمانيا •

هيراكليت :

فيلسوف اغريقى ولد فى أفيز فى آسيا الصـــغرى (حوالى ٥٧٦ ـ ٤٨٠ ق•م•) • يرتبط هيراكليت بالفلاسفة الأيونيين ، وهو يعتبر أن كل شىء يحتوى على نقيضـــه وأن التناقض هو أساس الحياة وأساس كل حركة • على أن التغير لا يحدث بشكل عشوائى بل يخضع لقـانون عام يخلق التناسب •• والرجل الحكيم هو الذى يمتثل للقوانين المنظمة

للكون ويعمل على أساسها • أثرت أفكار هيراكليت الفلسفية على الرواقيين وأفلاطون وأرسطو كما أنها اكتسبت مضمونا جديدا مع المنهج الجدلى الحديث في التفكير عند هيجل وماركس •

ويستلر :

(جيمس) - مصور وحفار أمريكي (١٨٣٤-١٩٠٣) تتميز أعماله بالطابع الشخصى البحت فى فنها وفي ألوانها• كان يخضع كل شىء لتناسقات التدرج فى الألوان • من أبرز أعماله « صورة شخصية لوالدة الفنان » •

لاربو :

(فاليرى) - كاتب فرنسى (١٨٨١ - ١٩٥٧) • كان مولعا بالفنون الجميلة والقراءة والأسفار • ساهم بكتاباته لا فى المجلات الأدبية الفرنسية وحدها ، بل وفي المطبوعات الأجنبية فنشر مقالات بالانجليزية والأسبانية حول الأدب الفرنسى • ترجم الى الفرنسية عددا من الأعمال الأدبية الانجليزية منها « اوليس » لجيمس جويس (١٩٢٩) بالاشتراك مع آخرين •

ياسبرز :

(كارل) - فيلسوف وعالم نفسانى المانى من مواليد عام ١٨٨٣ • يعتبر أحد الفلاسفة الوجوديين الأساسيين

الحاليين ، كما أنه اكثرهم تمسكا بالميتافيزيقية · انطلق ياسبرز من الكانطية ومن البحوث السيكولوجية فتوصل الى مذهب صعب ودقيق في مبحث الأمور العامة (انطولوجيا) حيث لا يوجد الكائن الا من خلال الادراك وفي حدود التفكير· وبناء عليه فان الكائن لا يتحقق أبدا ككل ، وبالتالى فان الارتقاع (المفارقة) لا يتحقق الا بالانفصال عن الوجود عن طريق الفشل الأعظم · ولذا يتعين على الانسان الاختيار بين الدين والعلم · من أهم مؤلفاته « دراسة نفسية لادراك العالم » و « العقل والوجود » ·

الفهرس

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقـــاهــــرة
فرع الساحل

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقاهرة
١٩٦٨

الثمن ٢٥ قرشا